جامعة النجاح الوطنية
كلية الدراسات العليا

النظام الصوتي ودلالته
في سيفيات المتنبي وكافورياته

إعداد
أروى خالد مصطفى عجولي

إشراف
أ. د. محمد جواد النوري

قدّمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلّبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بكلّية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين.
2014م

النظام الصوتي ودلالته
في سيفيات المتنبي وكافورياته

إعداد

أروى خالد مصطفى عجولي

نوقشت هذه الأطروحة بتاريخ 2014/2/12م وأجيزت.

أعضاء لجنة المناقشة		التوقيع
أ. د. محمد جواد النوري	مشرفاً رئيساً	....
د. زهير إبراهيم	ممتحناً خارجياً	....
أ. د. يحيى جبر	ممتحناً داخلياً	....
د. سعيد شواهنة	ممتحناً داخلياً	....

الإهداء

إلى روح أبي الطاهرة

مثلي الأعلى في هذه الحياة، ومن كنت أتمنى أن يكون

إلى جانبي خلال فترة إعدادي لهذا البحث

إلى العزيزة الغالية أمي أدامها الله ورعاها

إلى إخوتي وأخواتي وأولادهم

إلى كل من مدّ لي يد العون والمساعدة

أهدي هذا البحث

الشكر والتقدير

أتقدّم بوافر الشكر وعظيم الامتنان والتقدير لأستاذي الفاضل: الأستاذ الدكتور محمّد جواد النوري، على جهوده التي بذلها معي طوال فترة إعداد هذه الأطروحة، وعلى توجيهاته ونصائحه القيّمة التي أسداها لي، إذ لم يبخل عليّ بعلمه، ومدّ يد العون لي. فجزاه الله عني الخير الوفير، وبارك له في دينه، وعلمه، وصحته، وزاده نورا على نور.

كما أشكرُ كل مَنْ أسهمَ في مناقشةِ هذه الأطروحة. نفعني الله بعلمهم، وجزاهم الله عني خير الجزاء، ولا شك في أنني سأفيد من ملاحظاتهم القيمة، وتوجيهاتهم، وتصويباتهم الدقيقة؛ لكي يخرج البحث في صورة مرضية بإذن الله.

ولا يفوتني أن أتقدّم بالشكر والعرفان إلى كل من أسهم في إنجاز هذه الأطروحة، وكانت له يد فيها.

إقرار

أنا الموقعة أدناه، مقدمة الرسالة التي تحمل عنوان:

النظام الصوتي ودلالته في سيفيات المتنبي وكافورياته

Phonetic System and Its Indications in Al- Motanabi's *Sayfiyyat* and *Koforiyyat*.

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة هو نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، وإن هذه الرسالة ككل، أو أي جزء منها لم يقدم من قبل لنيل أية درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أية مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

Declaration

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the research's own work, and has not been submitted elsewhere for any other degree or qualification.

Student's Name:	**أروى خالد مصطفى عجولي**	اسم الطالب:
Signature:	....	التوقيع:
Date:	....	التاريخ:

قائمة المحتويات

النظام الصوتي ودلالته في سيفيات المتنبي وكافورياته

إعداد

أروى خالد مصطفى عجولي

إشراف

أ. د. محمد جواد النوري

الملخص

تعدُّ الأصوات اللغوية أولى لبنات النص الشعري أو الأدبي؛ وبها ترتبط جمالياته ؛ ذلك أن الأصوات بما تحمله من ملامح تمييزية تتمثل في جهرها، وهمسها، واحتكاكها، وانفجارهـا، وصفيرها، وغنتها، تعكس الواقع الدلالي للنص، والواقع النّفسي للشـاعر، فأصـوات الشـاعر المختارة هي أشبه ما تكون بمرآة تعكس صورة واضحة لما يجول في خاطره من أفكـار يـود التعبير عنها، ويحرص كل الحرص على إيصالها للمتلقي. ولا ننسى المقاطع الصوتية وأثرهـا في النص الشعري، فتوزيع هذه المقاطع بانتظام في أبيات القصيدة يعطيها موسيقى عذبة تروق الآذان، وتلقى صداها في الأذهان.

وقد جاء هذا البحث الذي يستمدّ أصوله من علم الأصوات؛ ليتناول، بالدرس، الجانـب الصوتي عند المتنبي في كلّ من سيفياته وكافورياته، وبيان مدى تأثير تلك العوامل الصوتية في جماليات نصّه الشعريّ، ومدى ارتباط تلك الأصوات بطبيعة المرحلة التي كان يعيشها، وبخبايا نفسه. وتناولت الباحثة، في المبحث الأول، من الفصل الأول، الأصوات وخصائصها، وما يمكن لتلك الخصائص من دلالة، وما قد يكون لها من تأثير معنوي، كما تناولت الحركات، من حيـث خصائصها، وما يمكن أن تحمله من دلالة، والمقاطع ودلالتها، وفي المبحث الثاني منه تناولـت مفهوم الدلالة الصوتية بين القدماء والمحدثين، والخلافات التي كانت بينهم في حقيقة هذه الدلالة.

وفي الفصلين الثاني والثالث من البحث، انتقلت الباحثة إلى الحديث عن الدلالة الصوتية في شعر المتنبي في كل من سيفياته وكافورياته من حيث الأصوات الصامتة وملامحها التمييزية

من جهر وهمس، وتفخيم وترقيق، واحتكاك وانفجار وجانبية، وتكرار...، وعن الحركات، والدلالة التي قد تحملها، وعن طبيعة النّسيج المقطعي في شعره في كلا الأميرين.

وأخيراً قامت الباحثة، في الفصل الرابع من الدّراسة، بالموازنة بين طبيعة الأصـــوات الصامتة، والحركات، والنسيج المقطعي، في النماذج المختارة، موضع الدّرس، من قصائده فـــي كلّ من السيفيات والكافوريات.

المقدّمة:

الحمد لله دائم الفضل والعطاء، والصلاة والسلام على خاتم الرسل والأنبياء، وهادي البشرية نحو الرشاد، وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد؛

فقد حظيت اللغة العربية بدراسات متنوعة شملت جميع مستوياتها الصوتية، والصرفية، والنحوية، والدلالية؛ ولم يغيّر الزمان من تلك الدّراسات إلا الشيء اليسير. ولقد كان القرآن الكريم من الأسباب الرئيسة في اهتمام الباحثين بهذه اللغة، والعكوف على دراستها من جميع نواحيها، بدءا بجانبها الصوتي، وكل ما تفرّع عنه من دراسة دلالة الأصوات، وإبراز أهميّة العنصر الصوتي للدلالة على المعنى، وتماثُل الوحدات الصوتية في مقاطع، وترتيب الوحدات الصوتية التي تتكون منها الكلمة الواحدة بطريقة معيّنة لتُعطي معنى معيَّناً، انتقالا إلى صرفها، ونحوها، والتفريق بين صيغها، وأوزانها، ومعرفة أهمية حركاتها الإعرابية، وما يترتب عليها من استقامة الألسنة، وأثر ذلك كله في تعلم اللُّغة العربية.

ويعدّ الدّرس الصوتي، لهذه اللغة، من الموضوعات الشائقة والممتعة، وبخاصة إذا ارتبط ذلك بمعرفة الدلالة التي من الممكن أن يوحي بها الصوت؛ لذا فقد اختارته الباحثة موضوعا لدراستها.

وممّا لا شكَّ فيه، أنَّ للصوت أثره الكبير في تحديد المعنى، وهذا جزء من قضية كبيرة وأعني بها: علاقة الصوت بالمعنى، وربط أصوات اللغة بالأغراض، والمقاصد، ووضع الصوت في مقامه المناسب؛ لذا نالت الدلالة الصوتيّة اهتمام علماء اللغة، وأبرزوا أهميّة العنصر الصوتي في إمكانيّة دلالته على المعنى.

وقد أدرك " كرامون Cramon " وهو أحد المحدثين المهتمين بالقيمة الدلاليّة للأصوات القدرة التعبيريّة الذاتيّة للصّوت فقال: " تحدّد القيمة التعبيرية للأصوات باعتبارات خارجة عن الأشعار التي تستعمل فيها تلك الأصوات، فقيمتها التعبيرية ترجع إلى طبيعة تلك الأصوات

ذاتها، وأن الأشعار لا تأتي فيما بعد إلا شبيهة بأمثلة مخصصة للبرهنة على النظرية"[1]، ويفهم من قول كرامون: إنّ الأصوات عبارة عن رموز لمعانيها في بعض الحالات، وقد تكون ملائمة للتعبير عن الأفكار التي تدل عليها.

غير أنّ النقاد والدارسين، الذين تناولوا الشعر والشعراء بالدراسة والبحث، على الرغم من معرفة بعضهم بدلالات الأصوات، عندما كتبوا عن بعض الشعراء كالمتنبي، تلك الشخصية موضع الدرس هنا، قد اتجهت دراساتهم نحو المنحى المنهجي القديم في دراسة البناء الفني للقصيدة، ولم يحاولوا الإبحار في أصوات ألفاظها، وتأمل صدى هذه الأصوات في نفوسهم، حتى يهتدوا لمعانيها.

المتنبي، هذه الشخصيّة التي لم يشهد التاريخ الأدبي، على مدى القرون المتعاقبة للشعر العربي، جدلاً حول شخصيّة أدبيّة شاعريّة، كالجدل الذي دار حولها، قد أُنْجِز حوله كم هائل من الدراسات في القديم والحديث، وأشبعه النقاد درساً، وقراءة، ومحاورة لنصوصه، حتى أصبح يثير جدلية نقدية، مع اتفاق شبه عام، على أن هذا الشاعر، كما قال عنه ابن رشيق القيرواني، قد "ملأ الدنيا وشغل الناس"[2]، سواء في نتاجه الشعري المميز، أو في الآثار التي ترتبت على هذا النتاج، وذلك من خلال الصراع الذي استمر منذ سطوع نجم المتنبي، في أوائل القرن الهجري الرابع، إلى أيامنا الحاضرة[3] ، فهو يمثل ظاهرة شغلت النقد العربي قديمه وحديثه، وقد خلده شعره وقدرته البيانية، على نحو جعل منجزه الشعري متناً مفتوحاً على التّأويل عبر العصور.

وعلى الرغم من كثرة الدراسات التي تصدّت لتفسير شعره، وبيان حسناته، وهناتِه، فإن مجال البحث في الظاهرة "المتنبئيّة"، إذا جاز لنا ذلك التعبير، مازال مفتوحا، لاسيما أن بالإمكان تقديم الجديد، وهو دراسة البنية الصوتية في شعره، وبيان علاقة الصوت بالمعنى فيه، وإمكان

[1] مفتاح، محمد: **تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)**. ط3. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. 1992. ص34.

[2] القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه. مج1. ط1. لبنان: دار الكتب العلمية. ط1. 2001. 1/ 105.

[3] شعيب، محمد عبد الرحمن: **المتنبي بين ناقديه في القديم والحديث**. القاهرة: دار المعارف. 1964. ص5.

توظيفه في خدمة المعاني، ومدى اختلاف توظيف الجانب الصوتي للأصوات، ودلالتها، وتراكيبها المقطعية في شعره في كل من سيف الدّولة وكافور؛ ذلك لأنّ الشاعر ربطته بكل من الأميرين علاقة تختلف عن علاقته بالآخر، وقد ترتب على ذلك أن علّق على كل منهما آمالاً عريضة، بيد أنّها منيت في معظمها بالخيبة، والضياع.

وقد وقع اختيار الباحثة على هذا الشاعر بالذّات؛ لأنه يُعدُّ واحداً من عمالقة الشّعر العربي، في تاريخ حضارتنا الأدبية المشرقة، ونقطة مضيئة في مسيرة هذه الحضارة الأدبية في عصره وزمانه، بل يمكن اعتبار شعر المتنبي، أيضا، شاهداً على ثقافة ذلك العصر، فالمتنبي "هو الوارث لما ورثه القرن الرابع الهجريّ من تراث العربية في الأدب والشعر"[1]، كما أن شعره مليء بالحكمة، وبالأسلوب الجميل الرائع، واللغة العالية من لغتنا العربية الجميلة، مما يعكس فصاحة الشاعر وبلاغته، وامتلاكه جوامع الكلم؛ ولما كان الشاعر قد مرّ بتجربتين شعريتين مع ممدوحين مختلفين، كان لكل واحدة منهما في شعره حظ وافر من القصائد، وإن كان سيف الدّولة قد حظي بنصيب الأسد من أشعاره، التي تعكس طبيعة صلته به، فقد استطاع، من خلال شعره، أن يصوّر لنا واقع الحياة المحيطة به مع ممدوحيه كليهما، تصويراً موصلاً إلى الغاية التي ينزع إليها.

وتكمن أهمية هذا البحث في دراسة العلاقة بين الصوت ومدلوله، ودراسة الدلالة المستوحاة من الأصوات في شعر المتنبي، بأنها دراسة صوتية تجمع بين النظرية والتطبيق في الدرس الصوتي الحديث، وتتناول التحليل الصوتي والمقطعي للكشف عن البنية الصوتية، فجاءت هذه الدراسة لتكشف عن الدلالات الصوتية عند المتنبي في قصائده الشعرية في كل من سيف الدّولة، وكافور الإخشيدي، التي جاءت مختلفة باختلاف نظام الأصوات، حيث تتمازج الأصوات في إطار نظام فونولوجي خاص؛ لتشكل ألفاظاً ترتبط بسياقها الشعري؛ لتعبر بذلك عن تجربة الشاعر، وبخاصة لأن لكل تجربة نظاماً صوتياً خاصاً يتناسب مع الغرض الشعري،

[1] عبيدات، عدنان محمود: **الاتجاهات النقدية عند شراح المتنبي حتى القرن السابع الهجري**. رسالة دكتوراه مخطوطة. الأردن: الجامعة الأردنية. 1989. ص380.

وتجربة الشاعر النفسيّة. وستحاول الباحثة، قدر الإمكان، الربط بين الأداء الصوتي في شعر المتنبي في كل من الأميرين المذكورين أعلاه، ودلالة ذلك، وتبيان مدى أثر الأول في الثاني، وهل كان لهذا التأثير علاقة بالمتلقي؟ ومحاولة التوصل إلى اختلاف في التنسيق الصوتي للأصوات، ودلالتها في قصائده الشعرية في كل من سيف الدّولة، وكافور الإخشيدي، وما وراء هذا الاختلاف من عوامل نفسية، واجتماعية، إلى غير ذلك من عوامل أسهمت مجتمعة في خلق البنية الصوتية الشعرية عبر بناء الوحدات اللغوية، وتراكيبها الدالة عند الشاعر في قصائده الشعريّة موضع الدّرس، وكان لها تجلياتها في التشكيل الصوتي للتراكيب الصوتية، وما وراءها من دلالات إيحائية.

وستحاول الدراسة الإجابة عن الأسئلة الآتية:

- هل جاء النظام الصوتي للنسيج الشعري، عند المتنبي، استغلالاً لطاقاته الكامنة في الألفاظ لينقل إلى المتلقي صورة صوتية، يبرز مقصوده من خلالها واضحاً جلياً؟ وحتى يثبت تنافر طبيعته مع الواقع الذي كان يتقلب في أحضانه؟ حيث عاش في بيئة عبثت بها الفوضى، وأصبح العيش فيها يتعذر على رجل لم تخمد في نفسه جذوة المثاليّة.

- هل الألفاظ في نصّه الشّعري أصوات رامزة، تشير إلى معان قابعة خلف هذه الرموز الغنية بالإيحاءات التي يريد أن يصل بها إلى ذهن المتلقي؟ وهل هي عناصر تخدم التعبير والمعنى؟

- هل تشفّ الأصوات بصفاتها، وملامحها المختلفة، والبنى المقطعية الصوتية بتشكيلاتها المختلفة، سواء أكانت قصيرة، أم متوسطة، أم طويلة، والمستعملة في قصائده في مدح سيف الدولة الحمداني،- عن حبه العميق له، وعن انعكاسات نفسيّة تتمثّل في آمال عريضة يودّ تحقيقها في كنفه؟

- هل اختلفت طبيعة الأصوات، والمكونات الصوتية للبنى اللغوية في قصائده بعد فراق سيف الدولة، ورحيله إلى مصر حيث كافور الإخشيديّ؟ وهل كانت هذه الأصوات

إسقاطاً لمشاعر وآلام ومتاعب نفسية، وانكسار شَعَرَ به بعد خيبة أمله في سيف الدّولة، وذات ارتباط في الغالب بعاطفة الشاعر من حيث قوتها وضعفها؟

وجاءت هذه الأهداف استجابة لعدّة مسوّغات، أهمُها: قّلة المُؤلَّفاتِ التي تدرسُ العلاقة بينَ قدرةِ النصِّ التأثيريّةِ وعناصره الصوتيّةِ، في المكتبةِ اللّغويّةِ العربيّة؛ فمعظم الدراسات اقتصرت على النظام الصوتي من حيث دراسة خصائص الأصوات، ومخارجها، وطبيعتها النطقية، ولم تكن هناك دراسات كثيرة، فيما تعلم الباحثة، تعنى بدلالة هذا النظام، سوى ميل بعض النقّاد والدّارسين من أمثال: محمد مندور، ومحمد النويهي، ومحمود نحلة، إلى استخدام الجانب الصوتي في تحليل النصّ ونقده، فلم يكن بدّ من وجود دراسة نقدية صوتية لشاعر كبير كالمتنبي تدرس الأثر الذي تتركه العناصر الصوتية في النصّ الشعريّ ومتلقّيه، وذلك من خلال دراسة خصائص الأصوات، وعوامل القوة والضعف فيها.

وسوف تسير الباحثة، في هذه الدراسة وفق المنهج التكاملي القائم على الإحصاء، والوصف والتحليل، وقد اشتملت الدراسة على تمهيد، وأربعة فصول.

وسيتناول التمهيد دراسة شخصية المتنبي بصفته شاعراً عملاقاً، وأبرز ما مر بهذا الشاعر من أحداث مع ممدوحيه، وطبيعة علاقته بهما، وما كان لها من انعكاس بارز في حياته، وفي مسيرته الشعريّة. أما الفصل الأول، من البحث، فستوزعه الباحثة على مبحثين: المبحث الأول، الذي يتناول استيحاء دلالة الأصوات: الصوامت، والحركات، والمقاطع الصوتية، في الشعر العربي من خلال صفاتها وملامحها التمييزية، ومظاهر القوة فيها. والمبحث الثاني يتناول الدلالة الصوتية بين اللغويين القدامى، والمحدثين العرب منهم والغربيين.

وفي الفصلين الثاني والثالث، من البحث، ستتناول الباحثة، في دراستها التطبيقية، البنية الصوتية، ودلالة الأصوات في قصائد المتنبي في كلّ من سيف الدولة وكافور من حيث: دلالة الصوامت ، والحركات فيها، وأنواع المقاطع ، والنسيج المقطعي، والبنية المقطعيّة.

وستقوم الباحثة في دراستها التّطبيقيّة للفصلين الثاني والثالث باختيار عشرة أبيات من كلّ قصيدة من القصائد المختارة، معتمدةً في اختيارها للنماذج الشعرية، موضع الدرس، الأسس الآتية:

- اختيار أول قصيدة قالها المتنبي قي مدح كلا الأميرين؛ لأنها تمثِّل باكورة ما قاله في مدحهما.
- انتقاء آخر قصيدة قالها المتنبي في كافور، وهي التي نظمها عقب هروبه من مصر، وفيها سخرية لاذعة، وهجاء مرير لكافور يوضّح مدى البغضاء التي كان يكنّها له.
- اختيار القصائد التي تتناول أحداثاً تاريخية بارزرة في حياة الأميرين، وحياة المتنبي من خلال علاقته بهما، على اعتبار أنّ الأصوات قد تعكس الواقع المادي لهذه الأحداث.
- مراعاة تنوّع الأغراض والموضوعات الشعرية عند اختيار القصائد، مثل المدح، والعتاب، والرثاء، في شعر المتنبي في سيف الدولة، والمدح، والهجاء في شعره في كافور؛ ذلك أن هذا التنوع في الفنون الشعرية يؤدي إلى سعة واضحة في الثروة اللغوية، وبالتالي يتسنى للباحثة عقد المقارنات في الملامح التمييزية للأصوات بين الأغراض الشعرية المختلفة في كلا الأميرين، ومن ثم جعل هذه المقارنات موضع الدرس عند مقارنة النظام الصوتي لشعره فيهما.
- انتقاء الباحثة، في الأعمّ الأغلب، أول عشرة أبيات من القصائد المختارة؛ لأن هذا الشاعر يخطف الأضواء بهذه المطالع الفذة النافذة، فقد تخصص بحسن المطالع بصورةٍ متفردةٍ، وغايةٍ في الجمال حتى غدت مطالعه كالأمثال. وقد جعل شاعرنا أول الكلام رقيقاً سهلاً، واضح المعنى، مناسباً للمقام، ليجذب المتلقي إلى الإصغاء بكلّيته؛ لأنه أول ما يقرع السمع، وبه يعرف ما عنده، فبحث عن وسائل موسيقية يغني بها نصه الشّعريّ، وكان، فيما بدا للباحثة، يتفاعل دائماً مع الأصوات، لما فيها من إمكانات تعبيرية، في بدايات القصائد أكثر من بقيتها.

أما الفصل الرابع، فسيتضمن تجليّات التّشكيل الصّوتي والمقطعي، في شعر المتنبي في كلّ من سيف الدّولة، وكافور الإخشيديّ. فبعد أن تناولت الباحثة مكونات البنية الصوتية في شعره فيهما؛ لإبراز الدلالة المستوحاة منها، سيتم في هذا الفصل عقد المقارنات بين ما تمت دراسته في الفصلين الثاني والثالث، بالاعتماد على الإحصاءات والنتائج التي توصلت إليها الباحثة، للوقوف على أبرز الاختلافات في النظام الصوتي، إن وجدت، في شعره فيهما.

وفي الخاتمة عرض لأبرز النتائج التي توصّلت إليها الباحثة، فبعد الدراسة المستفيضة للأصوات، وملامحها التمييزية، وما قد يرتبط بها من دلالة في شعره في كلا الأميرين،- ستقوم الباحثة بحصر جوانب الاختلاف، في طبيعة الأصوات، الصامتة والحركات، التي استخدمها الشاعر في شعره فيهما، وطبيعة النسيج المقطعي، ومدى ارتباط ذلك الاختلاف بطبيعة العلاقة التي تربطه بممدوحيه، وما قد ينجم عنه من اختلاف دلالي. وذيّلت الباحثة الدراسة بفهرس المصادر والمراجع والأبحاث التي اعتمدتها في دراستها.

وقد اقتضت طبيعة البحث أن تكون مصادره، ومراجعه التي شكّلت روافده الأساسـيّة، واستقت منها الباحثة مادتها الأوليّة، في أصناف ثلاثة: أولها، كتب الأصوات قديمها وحـديثها، وثانيها، ما كان من دراسات مهّدت الطريق للدراسات الأسلوبية الصوتية، ككتاب إبراهيم أنيس (موسيقى الشّعر) فهو" بحثٌ علميٌّ مؤسّسٌ على الدراسةِ الحديثةِ للأصواتِ اللّغويّة، ينتفـعُ بـه طالبُ اللغةِ، في دراساتِه الجامعيّة، ويوقُفه على بعض أسرا ر النَّسج الشـعريِّ عنـدَ القـدماءِ والمحدثين"[1]، وكتاب عليّ يونس (نظرةٌ جديدةٌ في موسيقى الشِّعْر العربيّ) الـذي "يحـاول أن يخطو خطوة أو خطوات، على الطريقِ الطويل الذي فتحَه ومهّدَه روّاد كبار"[2]، ومن ثم كتـاب محمد صالح الضالع (الأسلوبية الصوتية) الذي يتناول، في الفصل الأول منه، دراسـة لـبعض القضايا النقدية الأسلوبية الصوتية، وبعض قضايا الرمزية الصوتية[3]، وكتـاب قاسـم البريسـم (منهج النّقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري) الذي "حاول فيه استثمار آليات النقد الصوتي،

---

[1] أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشعر**. ط 4. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريّة. 1972. ص5.

[2] يونس، علي: **نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربيّ**. القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب. 1993. ص16.

[3] الضالع، محمّد صالح: **الأسلوبيّة الصوتيّة**. القاهرة: دار غريب. 2002. ص5.

وأساليبه في تحليل الخطاب الأدبي..."[1]، وكتاب مراد عبد الرحمن مبروك (من الصوت إلى النصّ نحو نسق منهجي لدراسة النصّ الشعريّ)، وقد عني فيه المؤلف، في المبحث التنظيري منه، بدراسة "المؤثرات الصوتية وأثرها الإيقاعي في النصّ الشعريّ، وتمثّلت هذه المؤثرات في تتبع التأثيرات الدلالية للصوت عند بعض اللغويين والنقاد القدامى والمحدثين. وشملت هذه المؤثرات التّماثل الصوتيّ في المقاطع الصوتية، والجهر والهمس، والشدة والرخاوة...، والجرس الصوتي والموسيقى الشعرية"[2]، – وآخرها الدراسات التي تناولت شعر المتنبي بالنقد والتحليل، وأخص بالذكر كتاب محمد حسين الطريحي (البنية الموسيقية في شعر المتنبي)، وقد اتّخذ الطريحي، في كتابه، النص الشعري بناء كيانياً يعتمد الموسيقية أساساً في بنائه، باعتباره عنصراً أساسياً في منح الشعر أبعاده الحقيقية باعتماده على علم العروض والأوزان العروضية[3].

وأسأل الله أن يكون في هذا البحث، بما فيه من جهد متواضع، فائدة للعربية وأهلها، وأن يقدم الجديد في ميدان الدراسات الأسلوبية الصوتية.

---

[1] البريسم، قاسم: **منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري**. ط1. دار الكنوز العربية. 2000. ص14.

[2] مبروك، مراد عبد الرحمن: **من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري**. ط1. الإسكندرية : دار الوفاء. 2002. ص16.

[3] الطريحي، محمد حسن: **البنية الموسيقية في شعر المتنبي**. العراق: أكاديمية الكوفة. 2008 .

جدول (1): رموز الكتابة الصوتية لأصوات العربية

الرمز الصوتي	الرمز العربي	وصف الصوامت
ʔ	ء	صامت فموي، حنجري، انفجاري، ليس بمجهور ولا مهموس.
b	ب	صامت فموي، شفوي ثنائي، انفجاري، مجهور. أحد أصوات القلقلة.
t	ت	صامت فموي، أسناني لثوي، انفجاري، مهموس، مرقق. والنظير المرقق لصوت الطاء المفخّم. والمهموس لصوت الدال المجهور.
θ	ث	صامت فموي، أسناني، احتكاكي، مهموس. والنظير المهموس لصوت الذال المجهور.
dʒ	ج	"الجيم الفصحى": صامت فموي، لثوي غاري، مركب (انفجاري احتكاكي)، مجهور.
j	ج	"الجيم الشامية": صامت، غاري، احتكاكي، مجهور.
h	ح	صامت فموي، حلقي، احتكاكي، مهموس. ويعدّ هذا الصّوت النّظير المهموس لصوت العين.
x	خ	صامت فموي، طبقي، احتكاكي، مهموس. ويعدّ هذا الصّامت النّظير المهموس لصوت الغين.
d	د	صامت فموي، أسناني لثوي، انفجاري، مجهور، مرقّق. وهو أحد أصوات القلقلة. والنظير المرقق لصوت الضاد المفخم. والمجهور
ð	ذ	صامت فموي، أسناني، احتكاكي، مجهور. ويعدّ هذا الصامت النظير المرقق لصوت الظاء المفخم، والنّظير المجهور لصوت الثاء المهموس.
r	ر	صامت فموي، لثوي، مكرر أو لمسي، مجهور، مائع، ذو وضوح
z	ز	صامت فموي، أسناني لثوي، احتكاكي، مجهور، صفيري. ويعدّ هذا الصامت النظير المجهور لصوت السين المهموس.
s	س	صامت فموي، أسناني لثوي، احتكاكي، مهموس، مرقق، صفيري، النظير المرقق لصوت الصاد المفخم ، والنظير المهموس لصوت لزاي

الرمز الصوتي	الرمز العربي	وصف الصوامت
š	ش	صامت فموي، غاري، احتكاكي، مهموس، صفيري.
ş	ص	صامت فموي، أسناني لثوي، احتكاكي، مهموس، مفخم كلي، صفيري. ويعدّ هذا الصّامت النّظير المفخم لصوت السين.
ḑ	ض	صامت فموي، أسناني لثوي، انفجاري، مجهور، مفخم كلي. ويعدّ هذا الصّامت النّظير المفخم لصوت الدال، والنّظير المجهور لصوت للطاء.
ţ	ط	صامت فموي، أسناني لثوي، انفجاري، مهموس، مفخم كلي. من أصوات القلقلة، ويعدّ هذا الصّامت النّظير المهموس لصوت الضاد، والنظير المفخم لصوت التاء.
ð̧	ظ	صامت فموي، أسناني، احتكاكي، مجهور، مفخم كلي. ويعدّ هذا الصّامت النّظير المفخم لصوت الذال.
C	ع	صامت فموي، حلقي، احتكاكي، مجهور. ويعدّ هذا الصّامت النّظير المجهور لصوت الحاء.
ɣ	غ	صامت فموي، طبقي، احتكاكي، مجهور، مفخم جزئي. ويعدّ هذا الصّامت النّظير المجهور لصوت الخاء.
f	ف	صامت فموي، شفوي أسناني، احتكاكي، مهموس.
q	ق	صامت فموي، لهوي، انفجاري، مهموس، من أصوات القلقلة.
k	ك	صامت فموي، طبقي، انفجاري، مهموس.
l	ل	صامت فموي، لثوي، جانبي، مجهور، مائع، ذو وضوح سمعي.
m	م	صامت أنفي، شفوي ثنائي، مجهور، مائع، ذو وضوح سمعي.
n	ن	صامت أنفي، لثوي، مجهور، مائع، ذو وضوح سمعي.
h	ه	صامت فموي، حنجري، احتكاكي، مهموس.
w	و	نصف صامت، أو نصف حركة، فموي، طبقي (شفوي ثنائي)، مجهور.
y	ي	نصف صامت، أو نصف حركة، غاري، مجهور.

طويلة	قصيرة	وصف الحركات
ii	**i**	(الكسرة الخالصة): حركة أماميّة، ضيّقة، غاريّة، مجهورة، غير
aa	**a**	(الفتحة): حركة أمامية، أو خلفية، تميل إلى الاتّساع، غيــر مســتديرة، مجهورة.
uu	**u**	(الضمة الخالصة) حركة خلفية، ضيّقة، مستديرة، مجهورة.

التمهيد

أبو الطيب المتنبي نشأته وحياته

- نشأته ونسبه.
- المتنبي وسيف الدولة في حلب
- المتنبي وكافور الإخشيدي في مصر

أبو الطيب المتنبي نشأته وحياته

نشأته ونسبه:

المتنبي هو أحمد بن الحسين بن عبد الصمد الجُعْفِيّ الكوفيّ الملقب بأبي الطيب، ولد سنة 303هـ، وقد اخْتُلِفَ في اسم أبيه، فحينا هو الحسين بن عبد الصمد الجُعْفِيّ، وحينا هو الحسين بن مرة بن عبد الجابر الجعفي، غير أن الغموض لا يحيط به، وإنما بقبيلة المتنبي، فقد قال:" أنا رجل أخبط القبائل، وأطوي البوادي وحدي، ومتى انتسبت لم آمن أن يأخذني بعض العرب بطائلة بينه وبين القبائل التي انتسبت إليها. وما دمت غير منتسب إلى أحد، فأنا أسلم منهم جميعا ويخافون لساني"[1]. ويؤكد ذلك بقوله:

(الخفيف)

لا بِقَوْمي شَرُفْتُ بَلْ شَرُفوا بي وَبِنَفْسي فَخَرْتُ لا بِجُدودي[2]

ويؤكد ذلك أيضا بقوله:

(الوافر)

ولَسْتُ بِقانِعٍ مِنْ كُلِّ فَضْلٍ بِأَنْ أُعْزى إِلى جَدٍّ هُمامِ[3]

أما والد أبي الطيب المتنبي، فقد كان سقّاء يسقي الناس على جمل له في محلة "كندة" في الكوفة، ويعرف بـ"عيدان"، بالياء المثناه، أو عبدان، بالباء الموحدة، السّقاء[4].

كانت نشأة المتنبي في عالم مضطرب متناقض غارق في صراعه الاجتماعي والمذهبي، وعن هذا يقول طه حسين: "ولد المتنبي في بيئة كان الدم يصبغها من حين إلى حين. كان الدم

---

[1] التونجي، محمد: **المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس**. بنغازي: (د.ن).1975. ص17.

[2] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**. 4 مج. ط1. مصر: مطبعة السعادة. (د.ت). 46/2.

[3] **المصدر نفسه**. 275/4.

[4] ينظر: البديعي، يوسف الدمشقي: **الصبح المنبي عن حيثية المتنبي**. تحقيق عبده زيادة عبده، ومحمد شتا، ومصطفى السقا. ط3. القاهرة: دار المعارف. 1963. ص20.

يصبغها ثم لا يكاد يجفّ حتى يسفك دم آخر. ولم يكن الدم وحده يصبغها، وإنما كان يصبغها صبغ آخر ليس أقل نكرا من سفك الدم، هو النهب والسلب، واستباحة الأعراض، وانتهاك الحرمات، والاستخفاف بقوانين الخلق والدين"[1]. وقد وعى أبو الطيب بذكائه ألوان هذا الصراع، وشارك فيه وهو صغير، "فبرزت في أشعاره مجموعة من الظواهر الفنية[2] منها: التشاؤم والثورة على الناس والدهر"[3].

ويمكن تقسيم مراحل حياته الشعرية، كما ترى الباحثة، إلى أطوار أربعة:

* طور التجوال في أقطار الشام، وقد اتّسم هذا الطّور بالثّقافة البدويّة، حيث صحب الأعراب في البادية، حتى أصبح بدوياً خالصاً، وتعلّم القراءة والكتابة، فلزم أهل العلم والأدب، وأكثر من ملازمة الورّاقين، وكان علمه من دفاترهم[4].

* الطور الثاني، في ظلال سيف الدولة، حيث لازمته العبقرية الشعرية، والدّقة في الوصف.

* الطور الثالث، وكان في حضرة كافور، وقد اتسم هذا الطّور بالمديح المصطنع، أو المبطّن بالهجاء، ويجسد هذا الطور بالنسبة للمتنبي طور اختلال القيم والمقاييس.

* الطور الأخير، وكان في بلاد فارس، وقد اتّسم هذا الطور بالمديح والوصف، حيث مدح ابن العميد، وعضد الدّولة، ونال العطايا، لكنّ المنيّة عاجلته فقتل.

وما يعني الباحثة من هذه الأطوار الأربعة، الطور الثاني الذي عاشه في كنف سيف الدولة وكانت مدته تسع سنوات (337-346)، والطور الثالث في حضرة كافور، وكانت مدته

---

[1] حسين، طه: **مع المتنبي**. ط13. القاهرة: دار المعارف. 1986. ص32.

[2] من الأفضل أن نستخدم تعبير(المعاني الشعرية) بدلا من الظواهر الفنية؛ لأن التشاؤم، والثورة على الناس والدهر، هما معنيان شعريان، وليسا ظاهرتين فنيتين .

[3] يونس، عبد الرؤوف سليمان: ***ساعة مع المتنبي***. **المجلة الثقافية**. الجامعة الأردنية. 54- 55. 2002م / 188.

[4] البديعي، يوسف الدمشقي: **الصبح المنبي عن حيثية المتنبي**. ص20.

أربع سنوات (346–350)، وما كان لهذين الطورين من انعكاسات على نفسية المتنبي؛ جعل لهما أكبر الأثر في نتاجه الشعري، وما يتميز به من خصائص.

المتنبي وسيف الدولة في حلب:

عرف المتنبي سيف الدولة من قبل، وسمع عن أفضاله الكثير، وكانا في سن متقاربة "فعمرهما واحد، فقد كانت ولادة كل منهما عام (303هـ)، وكانا بصيرين باللغة، والأدب، وسواء في حبّ الشعر، وولع بالفروسية، ولدى كل منهما طموح؛ ويجمع بينهما تشيّع، وأعجب كل منهما بالآخر، وأحبه محبة واعية صادقة، وأخلص له الود"[1]، فوفد عليه المتنبي ودخل إلى مجلسه، وهو في نحو الثلاثين من عمره، وكان قد أفاد كثيراً من تجاربه النفسية والفنية، وعرض عليه أن يمدحه بشعره، بعد أن رأى فيه صورة نموذجية للأمير العربي.

وفي هذه المرحلة كان المتنبي يعيش مرحلة من الارتياح النفسي، فكأنه كان يصور، في مدحه سيف الدولة، الأحلام التي كانت تراوده " فالينبوع الذي كان الشاعر يختزنه في نفسه، تفجّر في مدائحه لسيف الدّولة، فاشترك عصب الشاعر، وما فيه من إحساس عميق بالبطولة، بإمداده بتلك الصور الملحمية الخارقة التي صور بها سيف الدولة... لقد كانت نفسية الشاعر القوة ونفسية سيف الدولة هي الفعل الذي تمثلت به تلك القوة[2]. لقد كان المتنبي يزدوج، ويتضاعف بسيف الدولة"[3].

---

[1] الغول، فائز علي: ***لحن المتنبي في مدائحه لكافور***. **المجلة الثقافية**. الجامعة الأردنية. 9. 1985م. 246.

[2] يقول أرسطو:" لمّا كان الموجود إما بالقوة وإما بالفعل، كانت الحركة فعل ما هو بالقوة أي تدرجاً من القوة إلى الفعل...، فإن ماهو بالقوة أصلاً غير متحرك، وماهو فعل تام متحرك". كرم، يوسف: **تاريخ الفلسفة اليونانية**. بيروت: دار القلم. (د.ت). ص141. وانطلاقا من هذه النظرية نقول إن مدح المتنبي لسيف الدولة لم يكن مدحاً تقليدياً، بل كان مدحاً لبطله المنشود، فكان المتنبي دائماً ينفث في سيف الدولة روح البطولة القومية المتفردة؛ لأنه الحلم السياسي للمتنبي ... ذلك الحلم الذي راود طموحه العظيم، وسعى إليه، ولم يتخل عنه طيلة حياته؛ لأنه البطل الوحيد القادر على مشاركة نفس المتنبي، ومتطلبات شخصيته، وطموحه. لذلك كان سيف الدولة هو التطبيق الفعلي لما يختزن في داخل المتنبي من قوة.

[3] السنوي، معتصم زكي: ***أبو الطيب المتنبي قمة من قمم الشّعر العربيّ – صراع بين الواقع والمُثُل***. **شؤون عربية**. الأمانة العامة لجامعة الدول العربية. 111. 2002/ 112.

مدح المتنبي سيف الدولة، وهو لم يرَ بُداً من الاكتفاء من الطموح بأن يصبح شاعراً يصف أعمال البطولة التي كان يحلم بها، وهي تتحقق في سواه، فكأنه كان يصور في مدح سيف الدولة الأحلام التي كانت تراوده، فقال في أول قصيدة مدحه فيها:

(الطويل)

سَلَكتُ صُروفَ الدَّهرِ حَتّى لَقيتُهُ عَلى ظَهرِ عَزْمٍ مُؤيَداتٍ قَوائِمُهْ
مَهالِكَ لَم تَصحَب بِها الذِّئبَ نَفْسُهُ وَلا حَمَلَتْ فيها الغُرابَ قَوادِمُهْ
فأبصَرْتُ بَدراً لا يَرى البدرُ مِثْلَهُ وخاطَبْتُ بَحْراً لا يَرى العِبْرَ عائمُهْ
غَضِبْتُ لَهُ لمّا رَأَيتُ صِفاتِهِ بلا واصِفٍ وَالشِّعرُ تَهذي طَماطِمُهْ[1]

ففي هذه الأبيات، يصف أبو الطّيب كثرة ما لقي من صروف الدهر، وتقلبه وشدّته، حتى لقي سيف الدولة، فنسي نفسه عند هذا اللقاء، ونسي ما كان يذكرها به من القوة والشجاعة، والكمال، لأنه وجد هذا كله في شخص سيف الدولة.

وكان المتنبي، لشدة فخره بنفسه، يفتخر بشعره أيضا أمام سيف الدولة فنراه يقول:

(البسيط)

أَنا الّذي نَظَرَ الأَعْمى إِلى أَدَبي وَأَسْمَعَتْ كَلِماتي مَنْ بِهِ صَمَمُ
أَنامُ مِلْءَ جُفوني عَنْ شَوارِدِها وَيَسْهَرُ الخَلْقُ جَرّاها وَيَخْتَصِمُ[2]

إن هذا الفخر المتعالي بشعره لم يكن إلا نتيجة لشيئين: "انعكاس واضح لفخره بنفسه واعتزازه الشديد بها، والثاني إظهار نفسه بمظهر الشاعر العظيم، أو الشخص العظيم أمام سيف الدولة"[3]، فهو لم يكتف بأن فخر بنفسه وبشعره أمام سيف الدولة، بل رأى أنه يساويه في العظمة بشعره، فسيف الدولة عظيم بسيفه وقوته، والمتنبي عظيم بأدبه وشعره.

---

[1] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي.** 4/ص 58 – ص59.

[2] **المصدر نفسه.** 4 /ص83 – ص84 .

[3] صادق، صبيح: **أثر الإخفاق في شعر المتنبي. المورد.** العراق: وزارة الإعلام. 3. مج6. 1977م/115.

ثم إن المتنبي بلغ درجة من تعاظمه، وفخره بشعره أن طلب من سيف الدولة ألا يستمع لمدح أحد غيره فيه عندما قال:

(الطويل)

وما الدَّهْرُ إلا مِنْ رُواةِ قَلائدي[1] إذا قلت شعراً أصبَحَ الدَّهر منشدا
أجِزْني إذا أُنْشِدْتَ شِعراً فإنّما بشِعري أتَاكَ المادِحونَ مرَدَّدَا
ودعْ كلَّ صوتٍ غيرَ صوتي فَإنَّني أَنا الصّائحُ المحكيُّ والآخرُ الصّدى[2]

ونرى، أن المتنبي في هذه الأبيات يعبر عن حبه الشّديد لسيف الدولة، ويطلب منه أن يترك غيره من الشعراء ولا يهتم بهم؛ لأن شعره هو الأصل، والشعراء الآخرون لا يزيدون عند المتنبي على كونهم مرددين لمعاني شعره.

وشعره حافل بالمطامح البعيدة، وحماسته المتّقدة، ورغبته القوية في الوجاهة، وجمع المال، فقال في صباه معبّرا عن آماله وطموحه:

(الخفيف)

أَيْنَ فضْلي إذا قَنِعْتُ مِنَ الدَّهـ رِ بعَيْشٍ مُعَجَّلِ التَّنْكيدِ
ضاقَ صَدْري وَطالَ في طَلَبِ الرِّزْ قِ قِيامي، وَقَلَّ عَنْهُ قُعودي
أَبَداً أَقْطَعُ البِلاد، ونَجْمي في نُحوسٍ، وَهِمَّتي في سُعودِ
عِشْ عَزيزاً أَوْ مُتْ وَأَنْتَ كَريمٌ بَيْنَ طَعْنَ القَنا وَخَفْقِ البُنودِ
لا كَما قَدْ حَيِيتَ غَيْرَ حَميدٍ وَإذا مُتَّ مُتَّ غَيْرَ فَقيدِ[3]

مما يثبت أن المتنبي ليس له إلا غرض واحد كبير يناضل من أجله، بسببه ظهر غروره صغيرا، ولتحقيقه صحب الملوك والأمراء، وجعل من نفسه ندّا لممدوحيه من الأمراء، وتفانى في سبيله، وهو المجد والسؤدد، وذلك ما شكل حياته كلّها وطبعها بطابع الجدِّ والمثابرة

---

[1] وفي رواية أخرى (قصائدي). عبد الفتاح، عصام: **ديوان المتنبي أشعر شعراء العرب**. القاهرة: مكتبة جزيرة الورد. (د.ت). ص 441.

[2] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**. 2/ص14- ص15.

[3] **المصدر نفسه**. 2/ ص44- ص46.

والنضال وصولا إلى غرضه، وتحقيقا له[1]. وقد التفت القدماء لما كان عليه المتنبي من ولع بالملك والمجد والسلطة، فقال عنه الثعالبي: "وما زال في برد صباه إلى أن أخلق برد شبابه، وتضاعفت عقود عمره، يدور

حب الولاية والرياسة في رأسه"[2].

فالمتنبي عاش حياة تكتنفها الأخطار، لأنّه كان يرى أنه أصلح الناس للإمارة، وأنه ممنوع من حقه، وكان مندفعاً نحو تحقيق هدفه، ولا يستطيع أن يوقف ذلك الاندفاع، مما جعله يعيش حياة ملؤها القلق والاضطراب " فشخصيته المتفردة كان القلق ميزة من ميزاتها؛ فقد نشأ وهو يحمل أزمات عصره وأحداثه، وظل القلق لديه يكبر كلما كبر، ويتّسع كلما اتسعت حياته، ولازمه وكأنه جزء من طبيعته حتى آخر حياته"[3].

ولكن مديح المتنبي سيف الدولة ربَّما لم يكن من أجل المال، أو من أجل السلطة، بل كان مدحه تعبيراً عن حبه الصادق له، وإعجابه به، وبادله سيف الدولة هذا الإعجاب، ومالت نفسه إليه، وأحبه، وقرّبه إليه، فكان من أخلص خلصائه، وكان بينهما مودة واحترام، حيث "عرف سيف الدّولة كما عرف الذين من قبله بأن شعر المتنبي ليس كالذي تلوكه الألسن، فهذا لا يخرج إلا من قلب صادق، وكان حبه لسيف الدّولة صادقاً حتى بعد فراقه"[4].

عاش المتنبي في بلاط سيف الدولة يتمتع بحظوة لديه لم يحظ بها أحد من الشعراء، وقد أعجب سيف الدولة به، وهو لا يرى إلا أنه نال بعض حقه، في حين كان من حوله، ممن في مجلس سيف الدولة من الشعراء، يظن أنه حصل على أكثر من حقه، لاسيما أبو فراس الحمداني حينما قال لسيف الدولة:" إن هذا المُتَسمّي[المتنبي] كثير الإدلال عليك، وأنت تعطيه في كل سنة ثلاثة آلاف دينار على ثلاث قصائد، ويمكن أن تفرّق مئتي دينار على عشرين شاعراً"[5]، وظل

---

[1] ينظر: المقدسي، أنيس: **أمراء الشعر العربي في العصر العباسي**. ط 18. بيروت: دار العلم للملايين. 1994. ص361.

[2] الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن إسماعيل النيسابوري: **يتيمة الدهر**. ط4. القاهرة: مطبعة الصاوي. 1934. 142/1.

[3] زاهد، زهير: **أبو الطيب المتنبي وظواهر التّمرد في شعره**. ط1. بيروت: عالم الكتب. 2007. ص36.

[4] الشايجي، خالد: ***المتنبي الشاعر الثائر***. **مجلة العربي**. الكويت: وزارة الإعلام. 574. 2006 م/105.

[5] المقدسي، أنيس: **أمراء الشعر العربي في العصر العباسي**. ص232.

المتنبي يتطلع إلى المجد الذي بات متعطشاً له، ولا يستطيع هو نفسه تصور حدوده، وسيف الدولة يدرك هذا الطموح وهذه الكبرياء منذ أن طلب منه أن يلقي شعره قاعداً، وكان الشعراء يلقون أشعارهم بين يديه واقفين، واحتمل منه أيضا هذا التمجيد لنفسه وموازاتها بالممدوح، بل رفعها عليه أحياناً، ولكنه في بعض الأحيان لم يكن يحتمل ذلك منه، ويجافيه بالرغم من محبته له، فقال أبو الفرج الببغاء[1]: "كان أبو الطيب يشكو من سيف الدولة...، وكان سيف الدولة يغتاظ من تعاظمه، ويجفو عليه إذا كلمه، والمتنبي يجيبه في أكثر الأوقات، ويتغاضى في بعضها"[2].

نال أبو الطيب جاهاً وحظوةً لدى سيف الدولة، ولكن من أين للشاعر المتعالي المقيم على قلق، أن يهدأ، أو بالأحرى أن تهدأ خواطر الذين قطع عليهم بشعره أرزاقهم، أو أقصاهم عن الأمير، الذي أحل شاعره في أكرم منزلة. لقد بدأت الوشايات والسعايات في بلاط سيف الدولة تعمل عملها، حتى لقيت صداها في نفس الأمير، فتحولت حماسته لشاعره إلى فتور، لم يبلغ حد الجفاء، ولا سيما أنّ أشخاصاً كباراً كانوا وراء هذه الوشايات والسعايات، من أمثال أبي فراس الحمداني وابن خالويه، وسواهما من رجال البلاط[3]، وعندئذ تعرض حب المتنبي لسيف الدولة للتصدع لامتناعه عن مناصرته بعد تعرضه للإهانة في مجلسه، وانكسرت العلاقة الوثيقة التي كانت تربطه بسيف الدولة، وكانت صدمة حقيقية له، لأن سيف الدولة كان محط آماله أولا، ثم الحبيب الروحي له ثانيا، مما اضطره إلى مغادرة حلب إلى مصر حزيناً، يسيطر عليه الشعور بالخيبة، بعد أن قال في حضرته قصيدته الشهيرة التي عاتبه فيها قائلا:

(البسيط)

وَاحَرَّ قَلباهُ مِمَّن قَلبُهُ شَبِمُ ... ومَن بِجِسمي وَحالي عِندَهُ سَقَمُ
ما لي أُكَتِّمُ حُبّاً قد بَرَى جَسَدي ... وتَدَّعِي حُبَّ سَيفِ الدَولةِ الأُمَمُ

---

[1] هو عبد الواحد بن نصر المخزومي الشاعر المشهور، والكاتب المجيد، كان من كتاب سيف الدولة وشعرائه، وهو ممن يجيدون وصف المعارك الحربية، مات سنة (389هـ) وكان صديقا للشاعر. البديعي، يوسف الدمشقي: **الصبح المنبي عن حيثية المتنبي**. ص92.
[2] **المصدر نفسه. نفسها.**
[3] عطوي، فوزي: **المتنبي شاعر السيف والقلم**. لبنان: دار الفكر العربي. 2004. ص17.

إِنْ كـــانَ يَجمَعُنــــا حُـــبٌّ لِغُرَّتِـــهِ   فَلَيــتَ أَنَّـــا بِقَــدْرِ الحُـــبِّ نَقتَسِــمُ[1]

إذ تشكل هذه القصيدة، في نصفها الأول، عتابًا رقيقًا لسيف الدولة الذي جافاه بسبب ما سعى به الوشاة والحاقدون، وإشادة ببطولة أميره، وعلو همته.

وتتناول، في نصفها الأخير، افتخار الشاعر بنفسه، وتعظيمه لها، وتمجيد فعله، وفيها استهانة بسيف الدولة، وفخر عليه، وتجاهل لمن في مجلسه من خصومه، على نحو ما يتجلى في قوله:

(البسيط)

سَيَعْلَمُ الجَمــعُ ممّــنْ ضَــمَّ مَجْلِسُــنا   بـــأَنَّني خَيْــرُ مَـــنْ تَسْــعى بـــهِ قَـــدَمُ
الخَيْـــلُ وَاللّيْـــلُ وَالبَيْـــداءُ تَعْرِفُنـــي   وَالسّـــيْفُ وَالـــرُّمْحُ والقرْطـــاسُ وَالقَلَـــمُ[2]

فقال أبو فراس: "وما أبقيت للأمير إذا وصفت نفسك بالشجاعة والفصـــاحة، والرياســـة والسماحة، تمدح نفسك بما سرقته من كلام غيرك وتأخذ جوائز الأمير"، واتهمه بســـرقة هـــذه الأبيات، وأخذ المتنبي وأبو فراس يتناقشان في هذه القصيدة، فغضب سيف الدولة مـــن كثـــرة مناقشة المتنبي في القصيدة، وكثرة دعاويه فيها فقذفه بالدّواة التي بين يديـــه.....، ثـــم يعـــود فيرضى عنه في الحال، ويقربه إليه، ويقبل رأسه، ويجزل له العطاء[3] وقد بهره قوله:

(البسيط)

إِنْ كـــانَ سَـــرَّكُمُ مـــا قـــالَ حاسِـــدُنا   فَمـــا لِجُـــرْحٍ إِذا أَرْضـــاكُمُ أَلَـــمُ[4]

فأحسّ بجرح لكرامته، لم يستطع أن يحتمله، فعزم على مغادرته، ولم يستطع أن يجرح كبرياءه بتراجعه، ومن هنا أصبحت إقامة الشاعر في حلب مُتَعَذّرة؛ لـــلأذى الـــذي لحـــق بـــه فيها، ولكنه يحسّ صعوبة أشقّ في تركها؛ لارتباطه بسيف الدولة، ولأنه يعرف، فـــي قـــرارة

---

[1] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**. 4/ص 80- ص81.
[2] **المصدر نفسه**. 4/85.
[3] البديعي، يوسف الدمشقي: **الصبح المنبي عن حيثية المتنبي**. ص90- ص91.
[4] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**. 4/87.

نفسه، أنه لن يجد بديلاً لها في نفسه، وحانت اللحظة التي اضطرته للرحيل عن حلب، فخرج منها مكرهاً، يشدّه إليها ذكرياته وحنينه، وكان يرجو بعد ما تعرض له من الأذى، أن يذهب إلى مكان يخلو من الأذى، ويجد فيه الاحترام، فذهب إلى دمشق بعدما أقام في حلب ما يقرب من تسع سنوات، تمتع فيها بحب سيف الدولة وعطائه، وقضى فيها وقتاً عدّه المتنبي من أكرم أوقات عمره، وبقي يبحث عن حلب التي بقيت في داخله حتى لحظة وفاته.

المتنبي وكافور الإخشيدي في مصر:

فارق المتنبي سيف الدولة حانقاً متبرماً، وذهب إلى مصر سنة ثلاثمئة وست وأربعين (346هـ)، ومدح كافوراً الإخشيديّ، وترك معه ما جرت به عادته مع سيف الدولة، فقد اتخذ لعزته لونا آخر، فقد كان يقف بين يديه وفي رجليه خفان، وفي وسطه سيف ومنطقته[1].

عاش المتنبي في مصر أربع سنوات (346–350هـ) قضاها في ألم وعذاب، ووصل إلى حالة من اليأس والإحباط أدخلته في مرحلة نفسية معتمة، فكان يشعر بالغربة وسط المماليك الذين يشعر الإنسان باليتم بينهم، من وجهة نظره، وفي ذلك يقول:

(الوافر)

أَمَا فِي هَذِهِ الدُّنيا مَكَانٌ يُسَرُّ بِأَهْلِهِ الجَارُ المُقِيمُ
حَصَلْتُ بِأَرْضِ مِصْرَ عَلَى عَبِيدٍ كَأَنَّ الحُرَّ بَيْنَهُمُ يَتِيمُ[2]

فلعل ما أشجى المتنبي، وبعث المتاعب له، ذلك الحنين الجارف، وحبه الشديد لسيف الدولة، وشعوره بأنه انحدر بنفسه غاية الانحدار، وتبذّل غاية التبذّل، فقد كان مدحه لسيف الدولة مسوّغاً بالنسبة له ببطولة سيف الدولة، وبأنه الشخصية التي طالما حلم بها، أما مدحه لكافور فلم يكن له مسوّغٌ، وهو عبد زنجي خصي، وأمي، وهو بالنسبة له رمز من رموز الخيانة والجبن، والخفة العقلية، فنجده يقول فيه:

---

[1] الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن إسماعيل النيسابوري: **أبو الطيب المتنبي ماله وما عليه**. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. القاهرة: مطبعة حجازي. (د.ت). ص16– ص17.

[2] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**. 4 / 282.

(المتقارب)

ومــــاذا بِمِصْـــرِ مِـــنَ المُضْــحِكاتِ وَلكنَّــــــــهُ ضَحِــــــكٌ كالبُكـــــــا
بِهـــا نَبَطِـــيٌ مِـــنَ اهْــلِ السَّــوادِ يُــــدَرِّسُ أَنْســــابَ أَهْـــلِ الفَـــلا
وَأسْـــــوَدُ مِشْــــــفَرُهُ نِصْــــــفُهُ يُقــالُ لَـــهُ أَنْـــتَ بَـــدْرُ الـــدّجَى[1]

ويقول المتنبي أيضاً مقللاً من شأن كافور:

(البسيط)

أوْلَــــى اللِّئـــامِ كُـــوَيْفِيرٌ بِمَعْــذِرَةٍ في كلِّ لُــؤْمٍ، وبَعــضُ العُــذْرِ تَفْنيــدُ[2]

مما نلاحظه، في هذا البيت، أنه استخدم لفظة (كويفير) بتصغير اسم كافور، وذلك لينهض ببعض الدلالات التي تساعده على تخفيف ألمه، "وقد يكون لهذه الظّاهرة جذورها من – الناحية النفسية – فيما اتسم به تكوين المتنبي من إحساسه بالعظمة وتوكيد الذات"[3].

وعلى الرغم من أن كافوراً كان يمثل نقيضا للقيم والمثل التي تجسد ذات المتنبي، إلا أنه لم يتردد في مدحه، وكان يعرض في مدائحه لكافور بسيف الدولة، ومدح نفسه في مطلع القصائد التي كان يمدح بها سيده الجديد، ورضي أن ينشد شعره واقفاً بين يديه على خلاف عادته، ولقي من كرم كافور ما جعله في مصاف الأغنياء، ولكنه ما لبث أن أسفر عن أطماعه الأولى، وهي أن يقطعه (إمارة) أو (ولاية) يشبع بها شهوة السلطة التي باتت همه الأول الذي يسعى إليه، بعد أن حصلت الفرقة بينه وبين سيف الدولة، وألح في طلبه هذا، لكن كافوراً كان يعده ثم يخلف الوعد، وأخذ يماطل ويؤجّل تنفيذ رغبته. حتى نفد صبره حيال مماطلته ومراوغته؛ الأمر الذي دفعه لأن يسأله مباشرة أن يوليه ولاية من بلاد الشام، أو غيرها من بلاد الصعيد، عندها رد عليه كافور متنصلاً من ذلك الوعد، وقائلا له " أنت في حال الفقر وسوء الحال وعدم المعين، سمت نفسك إلى النبوة، فإن أصبت ولاية وصار لك أتباع، فمن يطيقك؟"[4]

---

[1] البرقوقي، عبد الرحمن. **شرح ديوان المتنبي**.1/ ص166- ص167.

[2] **المصدر نفسه**. 2 /148.

[3] أحمد محمد، فتوح: **شعر المتنبي قراءة أخرى**. القاهرة: دار المعارف. 1983. ص41.

[4] البديعي، يوسف الدمشقي: **الصبح المنبي عن حيثية المتنبي**. ص112.

فراح المتنبي يشكو خيبة أمله، ويمتدح سيف الدولة، ويعلن أسفه على فراقه، وأهمــل مجــالسَ كافور، وما عاد يتردد عليها، وتفاقم الخلاف بينهما، ودبّت النّفرة بين الرجلين، وأقام أبو الطيب في مصر أربعة عشر شهراً لا يمدح كافوراً ولا يلقاه، إلا أن يركب ويسير معه لئلا يوحشه، ثمّ نظم قصيدة ظاهرها المدح وباطنها التأنيب، وبعد ذلك أصيب بالحمى، ونظم في أثناء مرضــه، قصيدة عرَّض فيها بكافور وبخله، وعبّر فيها عن الغيظ الذي ملأ نفس شاعرٍ طموحٍ مثله[1].

أما كافور فقد كظم غيظه، وطلب من الشاعر أن يعود إلى مدحه له، وعندئــذٍ تجــددت آمال المتنبي، وحسب أن أبا المسك – كما يلقبه – سيحقق له حلمه بالولاية، وسَيَبَرُّ بوعده له، ونظم قصيدة طويلة كرر فيها طلباته السابقة، وملأها لوماً وتوبيخاً، وعندئذ غضــب كــافور، ومنعه من الرحيل، دون أن يكرمه، أو يقطعه ولاية، وفرضت عليه الإقامة الجبريــة، ووضــع تحت المراقبة، والحراسة الشديدة، عندها " تسعرت نفسه بحقدها على كافور، وعلى الــذين مــا برحوا يتعالون عليه، دون أن يكون لهم فضيلة سوى رفعة الأصل"[2]. فهجَــر عِشــرةَ النــاس، ولقاءَهم، وصار ينفرد بذاته، ويخلو بنفسه، ويجتر آلامه، ويرسم الخطط التي تنقذه مــن هــذا الشَّرَك الذي أوقعه به كافور، ولما حلّ العيد، ورأى المتنبي انشــغال كــافور ورجــال دولتــه بالاحتفالات، هرب، ونظم قصيدته المشهورة التي هجا فيها كافوراً هجاء مــراً، فــي محاولــة لإظهار يأسه وتذمره، وشكواه من الدهر، والناس، والعصر عند خروجه من مصر، وقال فيها:

(البسيط)

إنِّــــي نَزَلْــــتُ بِكَــــذّابينَ ضَــــيْفُهُمُ ... عَنِ القِــرى وَعَــنِ التَّرحــالِ مَحــدودُ
جــودُ الرِّجــالِ مِــنَ الأَيــدي وَجــودُهُمُ ... مِنَ اللِّســانِ، فَــلا كــانوا وَلا الجــودُ
ما يَقبِضُ المَوتُ نَفْساً مِن نُفوسهِمُ ... إلاّ وَفــي يَــدِهِ مِــنْ نَتْنِهــا عــودُ[3]

---

[1] انظر: عزام، عبد الوهاب: **ذكرى أبي الطيب المتنبي بعد ألف عام**. ط2. القاهرة. دار المعارف. 1956. ص140- ص 142.

[2] السنوي، معتصم: **أبو الطيب المتنبي قمة من قمم الشعر – صراع بين الواقع والمُثَل**. ص113.

[3] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**. 2/ص142- ص144.

لا يخفى علينا ما يظهر في هذه القصيدة من صدق عاطفة صاحبها، وشدة ثورته، بل غليان مرجله النفسي إلى درجة الانفجار؛ فهذه النّفس المتعالية التي كانت رمزاً للكبرياء والعُنجهيّة، تبدأ الآن بالشعور بالإذلال، وبخاصة لأن من قام بإذلاله عبد يمثل نقيضاً لذاته، ونقيضاً للفضائل التي كان المتنبي يبحث عنها في ممدوحه.

ونستطيع أن نقول إنّ نزعة أبي الطيب إلى الحكم والسيادة قد اضمحلت في مصر، مع أنها ظلت حيّة فيه، وبقيت جرحاً نازفاً، وبقي المتنبي يتلوى ألماً، ويتفطر حزناً، مع الشّعور بالخيبة، والمهانة، والخديعة.

لذلك، فإن شخصية المتنبي الطّموحة، التي ساقتنا آمالها معها، ولو إلى حين، نلمس فيها نقطة ضعف حساسة، بل لعلها النقطة الأُسُّ التي يتهدم بها كل ما بناه، ويسعى إلى بنائه، وهي هذه الازدواجية في شخصيته، فنرى واحدة منها هي الفخورة الطّامحة التي ترفع صاحبها إلى أعلى عليين، في حين نرى الأخرى هي الراغبة في التكسب والاستجداء – أو العكس –؛ لتنزل بهذا الطموح إلى أسفل سافلين[1].

ومع أن المتنبي أخفق في تحقيق السيادة والملك، إلا أن عظمته ظهرت في ما خلفه لنا من موروث شعري " فإن الرجل كان له نصيب من العظمة التي كان يصبو إليها، وسهم من الأعمال الدنيوية التي كان يأخذ نفسه بها، ويروضها عليها؛ فلم تكن النسبة بينه وبينها بعيدة كل البعد، ولم يكن دعيا فيها من كل وجه، بيد أنه كان شريكا في تلك العظمة الدنيوية والأخلاق العملية، من كل ما هو من باب الشّعور والملاحظة، ولم يكن شريكاً في كل ما هو من باب الإنجاز والتنفيذ. كان يشعر شعور عظماء الأعمال، ويقيس الأمور بمقاييسهم، ويلزم نفسه الجد الذي يلتزمونه في حركاتهم وسكناتهم، وتساوره المطامع التي تساورهم، ولكنه لا يتمم الأمور كما يتممونها، ولا يسوس الحوادث كما يسوسونها... ولا يعمل في الفرصة الملائمة ما ينبغي أن يعمل.....، فخرجت عظمته

---

[1] التونجي، محمد: **المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس**. ص52.

في عالم الفنون، ولم تخرج في عالم الحوادث"[1]. فالمتنبي حقق لنفسه أكثر من ذلك المجد الدنيوي الزائل، وهو مجد الخلود الأدبي بما حفل به شعره من معان وقيم عظيمة.

ومن الطبيعي أن يكون للجانب النفسي عند المتنبي صدى في شعره، وتأثيرٌ على طبيعة الأصوات والعناصر اللغوية في شعره، على أساس أنّ العمليّة النفسيّة ذات أثر واضح عند استخدام الشاعر للأصوات، وأن الشعر تنظيم لنسق من الأصوات اللغوية باعتبار " أنّ الكلمة الشعرية يتجّلى فيها نزوع فريد نحو تعديد وتكثيف[2] إجراءات محاكاة الصوت للمعنى"[3]، مما يسمح بأن يستنتج أنّ "وجود الصوت، أي صوت، في الشعر ليس اعتباطياً"[4]."

ومن هنا يمكننا القول: إن شعر المتنبي يمكن أن يكون صدىً لما تحرّك في نفسه من أحاسيس، ومشاعر ثرّة، واستفاضةٍ في الحديث عن صراعه مع الزمان الذي اتخذه عدواً له، وأنه يمثل حياته المضطربة، ففيه يتجلى طموحه وعلمه، وعقله وشجاعته، وسخطه ورضاه، وحرصه على المال والسلطة والسيادة، وربما يكون للجانب النّفسي الذي تعكسه طبيعة المرحلة التي عاشها المتنبي، سواء في ذلك المرحلة التي عاشها في كنف سيف الدولة، وهو يشعر باطمئنان الحال، وقراره، ويعيش أجواء البطولة، ويصور في سيف الدولة الأحلام التي كانت تراوده، والحبيب الذي يمثل ذاته الثانية التي تحققت في الواقع، وشقيق روحه، – والمرحلة التي عاشها في مصر في يأس وانحدار، وتبذُّل، وخيبة رجاء، ونقمة على كافور الذي سلبه أحلامه، ويمثل نقيضا لذاته.

---

[1] العقاد، عباس محمود: **مطالعات في الكتب والحياة.** ط3. بيروت: دار الكتاب العربي. 1966. ص185– ص187.

[2] الأصح أن نقول تعديد إجراءات محاكاة الصوت للمعنى، وتكثيفها. فمن الخطأ إضافة أكثر من مضاف إلى مضاف إليه واحد، وهذا يعني إضافة مضاف واحد إلى المضاف إليه، وإضافة المضاف الآخر إلى ضمير يعود على المضاف إليه الأول.

[3] فضل، صلاح: **بلاغة الخطاب وعلم النص.** بيروت: مكتبة لبنان. 1996. ص172.

[4] مفتاح، محمد: **تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص).** ص60.

الفصل الأول

المبحث الأول: الأصوات خصائصها ودلالتها

- تعريف الصّوت
- أقسام الأصوات اللغوية
- أولا: الأصوات الصامتة (Consonants)
- مخارج الأصوات الصامتة
- الملامح التمييزية للصوامت، ودلالتها في النص الشعري
- الجهر والهمس (Voicedness and Voicelessness)
- التّفخيم والتّرقيق (Velarization and Palatalization)
- الاحتكاك والانفجار (Friction and Plosion)
- الذلاقة والإصمات
- الصّفير (Sibilation)
- التكرار (Trille/ Rolled)
- الجانبية (الانحراف) (Lateral)
- التّركيب (Frication)
- التفشي
- الاستطالة
- الأنفية/ الغنة (Nasality)
- ثانيا: الحركات (Vowels)
- خصائص الحركات
- دلالات الحركات
- ثالثا: المقاطع الصوتيّة (Sound Syllables)
- تعريف المقطع
- أنواع المقاطع في العربية
- دلالة المقاطع الصوتية العربية
- التكرار الصوتي

المبحث الأول

الأصوات خصائصها ودلالتها

أولا: تعريف الصّوت:

الصوت لغة:

يعرف الخليل بن أحمد الصوت بقوله: "صوّت فلان (بفلان) تصويتاً أي دعاه، وصات يصوت صوتاً، فهو صائت بمعنى صائح. وكل ضرب من الأغنيات صوت من الأصوات، ورجل صائت، حسن الصوت شديده، ورجل صَيِّت حسن الصّيت له صيتٌ وذكرٌ في الناس حسن"[1].

ويعرف ابن جني الصوت قائلا: " الصوت عرض يخرج مع النفس مستطيلاً متّصلاً حتى يعرض له في الحلق، والفم، والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته، فيسمى المقطع أينما عرض له حرفاً، وتختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها"[2].

أما المحدثون فيعرّفون الصوت بأنّه عملية حركية يقوم بها الجهاز النطقي، يحدث في أثنائها انسداد كامل أو جزئي يمنع الهواء الخارج من الجوف من حرية المرور، وتصحبها آثار سمعية معينة تأتي من تحريك الهواء فيما بين مصدر إرسال الصوت، وهو الجهاز النطقي، ومركز استقباله وهو الأذن[3]. وبذلك يمكن تعريف الصوت بـ " أنه أثر سمعي يصدر عن أعضاء النطق غير محدد بمعنى في ذاته، أو في غيره"[4].

---

[1] الفراهيدي، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد: **العين**. 7ج. تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي. بغداد: دار الحرية للطباعة. 146/1984. مادة (ص. و . ت).

[2] ابن جني، أبو الفتح عثمان: **سر صناعة الإعراب**. جزءان. تحقيق: حسن هنداوي. ط1. دمشق: دار القلم.1985. 6/1.

[3] ينظر: أنيس، إبراهيم: **الأصوات اللغوية**. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية. 1987. ص6، وعلاء محمد جبر: **المدارس الصوتية عند العرب، النشأة والتطور**. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية. 2006. ص3، وتمام حسان: **اللغة العربية معناها ومبناها**. الدار البيضاء: دار الثقافة. 1994. ص73. بتصرف .

[4] الصيغ، عبد العزيز: **المصطلح الصوتي في الدراسات العربية**. دمشق: دار الفكر. 2000. ص216.

وتنقسم الأصوات اللغويّة، وفق المعيار الفونولوجي، على قسمين هما:

أولا: الأصوات الصامتة (Consonants):

الأصوات الصامتة (الصوامت) هي كل أصوات اللغة العربية ماعدا الحركات منها، والحركات هي الفتحة بنوعيها القصير والطويل، والضمة بنوعيها، والكسرة بنوعيها، وبذلك يكون عدد الصوامت ثمانية وعشرين صوتاً عندما نضيف إليها نصفي الحركة (Semi Vowels) الياء والواو[1].

مخارج الأصوات الصامتة[2]:

حصر الدرس الصوتي الحديث مخارج الأصوات بعشرة مخارج، ورتبها بدءاً من الشفتين على عكس الترتيب المتبع عند السابقين من العلماء العرب من أمثال الخليل بن أحمد الذي رتّبها بدءاً من الحلق[3]:

ومخارج الأصوات عند علماء الأصوات المحدثين هي:

- **شفوي:** الأصوات الشفوية هي: "**الباء والميم**". " **m,b** "
- **شفوي أسناني:** يضم هذا المخرج في العربية صوت "**الفاء**" " **f** " ، فقط.
- **أسناني:** في هذا الموضع يتم إنتاج أصوات "**الثاء، والذال، والظاء**". " **θ** ، ð، **ð**"
- **أسناني لثوي:** الأصوات الأسنانية اللثوية هي أكبر مجموعة صوتية، وفي هذا الموضع يتم إنتاج أصوات "**التاء، والدال، والطاء، والضاد،السين، والصاد، والزاي**". "**t** ، **d**، ṭ، ḍ ، **s**، **š**، **z**".

[1] يقصد بأنصاف الحركات، تلك الأصوات التي يكون التضييق (Narrowing)، الذي يواجه تيار الهواء، عند إنتاجها، ضئيلا، بَيْدَ أنّ نسبة هذا التضييق، تكون أقلّ من نسبته عند إنتاج الصوامت، وأكثر من نسبته عند إنتاج الحركات (Vowels)، ويشمل ذلك صوتي: الواو، والياء في نحو: ولد، ويلد. النوري، محمد جواد: **علم الأصوات العربية**. ط1. عمان: جامعة القدس المفتوحة. 1996. ص132.

[2] ينظر: حسان، تمام: **مناهج البحث في اللغة**. ط2. الدار البيضاء: دار الثقافة. 1974. ص84- ص85، وينظر: إبراهيم أنيس: **الأصوات اللغوية**. ص45- ص89، وينظر: محمد جواد النوري، وعلي خليل حمد: **فصول في علم الأصوات**. ط1. نابلس: مطبعة النصر التجارية. 1991. ص97- ص99.

[3] **معجم العين**. 1/ 57.

- **لثوي**: يضم هذا المخرج أصوات: "**اللام، والنون، والراء**". " **r ،n ،l**"
- **غاري**: الأصوات الغارية هي: "**الجيم، والشين، والياء** ". " **y ،š ،dʒ**"
- **طبقي**:الأصوات الطبقيّة هي:"**الكاف، والغين، والخاء، والواو**" . "**w ،x ، ɣ ،k**"
- **لهوي**: صوت"**القاف**" "**q**" فقط .
- **حلقي**: الصوتان الحلقيان هما صوتا: "**الحاء والعين**". " **C،h** "
- **حنجري**: في هذا الموضع يتم إنتاج صوتي "**الهاء**" "**والهمزة**" "**h**" "ʕ".

الملامح التمييزية للصوامت، ودلالتها في النص الشعري:

الجهر والهمس (Voicedness and Voicelessness):

صفتان متضادتان، تمثل صفة الجهر قوة الصوت وارتفاعه، في حين تشير صفة الهمس إلى خفاء الصوت وضعفه، فالمجهور أقوى من المهموس في السمع، لأن الجهر هو علو الصوت ووضوحه، فيقال: "جَهَرَ بالقول إذا رفع به صوته فهو جَهيرٌ، وَأَجْهَرَ، فهو مُجْهِرٌ إذا عرف بحدَّة الصوت وجَهَرَ الشّيء: عَلَنَ وبدا وجهر بكلامه، ودعائه، وصوته، وقراءته، يَجْهَرُ جَهْراً وجِهاراً وأَجْهَرَ بقراءته لغة، وأَجْهَرَ وجَهْوَرَ: أَعْلَنَ به وأَظْهَرَه"[1].

وإذا ما تقصَّينا حقيقة الأصوات المجهورة (Voiced Sounds) وجدناها تخالف الأصوات اللغوية الأخرى بتفردها بميزة تزيد كمية أمواجها، ألا وهي اهتزاز الوترين الصوتيين (Vocal Cords/Bands) في أثناء إنتاجها، فالصوت المجهور هو الذي يهتز الوتران الصوتيان عند النطق به، وهما المتسببان في إنتاج النغمة الموسيقية التي تسمى (الجَهْر)، والجهر ذو علاقة بفتحة المزمار، فحين تنقبض فتحة المزمار يقترب الوتران الصوتيان أحدهما من الآخر فتضيق فتحة المزمار، ولكنها تظلّ تسمح بمرور هواء النفس خلالها، فإذا اندفع الهواء خلال الوترين الصوتيين في هذا الوضع يهتزان اهتزازاً منتظماً، ويحدثان صوتاً موسيقياً تختلف درجته حسب عدد هذه الاهتزازات أو الذبذبات في الثانية، و يسمي ذلك الصوت

---

[1] ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. 9مج. اعتنى بتصحيحه نخبة من الأساتذة المتخصصين. القاهرة: دار الحديث. 2003. المادّة: (ج، هـ، ر).

مجهوراً[1]، والصوامت المجهورة في اللغة العربية كما دلت عليها التجارب الحديثة هي: البـاء، والجيم، والدال، والذال، والراء، والزاي، والضاد، والظاء، والعين، والغين، والـلام، والمـيم، والنون إضافةِ إلى نصفي الحركة (Semi Vowels) الواو والياء.

أما الهمس فمعناه اللغوي: هو الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم ، قال صـاحب اللسـان: الهمس: " الخفي من الصوت..."[2]، وهو بذلك نقيضُ الصوتِ الظاهر الواضح، وفـي التنزيـل: ﴿ **فَلَا تَسْمَعُ إِلَّا هَمْسًا**﴾[3]، فتدلُّ كلمة "همساً" في الآية الكريمة، فيما تدلُّ، على خفوتِ الصوتِ.

أما في الاصطلاح فهو عدم اهتزاز الوترين الصوتيين، فإذا مرَّ الهواء فـي الحنجـرة دون ذبذبة الوترين الصوتيين، نتيجة "انبساط فتحة المزمار، واتساع مجرى الهـواء، وابتعـاد الوترين الصوتيين"[4]، فإن الصوت الصادر يكون صوتاً مهموساً، وهذا الصوت لا يسمع له رنين حين النطق به، ويفقدُ الصوت المهموس ما يُكسِبُه الجهرُ الأصوات من قـوّة؛ لعـدم اهتـزاز الوترين الصوتيّين. "وليسَ معنى هذا أنْ ليسَ للَنَّفَسِ معه ذبذباتٌ مطلًقا؛ وإلا لم تدركْـه الأذن، ولكنّ المرادَ بهمس الصوت، هو صمت الوترين الصوتيّين معه، رغم أن الهواء في أثناء اندفاعه من الحلق أو الفم يحدث ذبذبات يحملها الهواء الخارجي إلى حاسّة السّمع، فيدركها المرء مـن أجل هذا"[5]، والصوامت المهموسة في اللغة العربية هي: التاء، والثاء، والحاء، والخاء، والسين، والشين، والصاد، والطاء، والفاء، والقاف، والكاف، والهاء.

وقد اختلف اللغويون في شأن صوت الهمزة الذي ينطق "... بانطباقِ الوترين الصوتيّين على نحو يخالف انفراجَهما في النطقِ بالمهموس، ويخالف توّترَهما في حالةِ النطقِ بـالمجهور؛

---

[1] ينظر: بشر، كمال: **علم اللغة العام/الأصوات العربيّة**. القاهرة: مكتبة الشباب. 1987. ص84. إبراهيم أنيس: **الأصوات اللغوية**. ص20، وأحمد مختار عمر: **دراسة الصوت اللغوي**. ط1. القاهرة: عالم الكتب. 1976 . ص106- ص107، ومحمد جواد النوري:: **فصول في علم الأصوات**. ص226.

[2] ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. المادة (هـ. م. س).

[3] سورة طه. آية 108.

[4] ينظر: النوري، محمد جواد: **علم الأصوات العربية**. ص150.

[5] أنيس، إبراهيم: **الأصوات اللغويّة**. ص20- ص 21.

ولذا يمكنُ وصف الهمزة من هذا الجانب، بأّنها صوتٌ محايدٌ من ناحيةِ الهمس والجهر"[1]، فهي صامتٌ، " لا هو بالمجهور، ولا بالمهموس"[2].

ويعدُّ الجهر من ملامح القوة في الصوت، على حين يعد الهمس ملمح ضعف فيه، حيث يلعب الجهر دوراً إيجابياً في وضوح الصوت، على حين يجسد الهمس دورا سلبيا له، لأن علو الصوت يعتمد على معدل ذبذبة الأوتار الصوتية، فكل انغلاق وانفتاح للأوتـــار الصـــوتية فـــي الحنجرة يؤدي إلى ظهور قمة في ضغط الهواء، لذلك يكون الصوت المجهور أوضح في السّمع من الصوت المهموس[3].

ولهذا دلالته في النص الشعري "حيث يسهم الجهـــر والهمـــس فـــي تشـــكيل المعنـــى، وتوضيحه، كما أنه يتوافق مع الحالات الشعورية والنفسية، ومع الموقف الحياتي الـــذي يبغـــي الشاعر التعبير عنه"[4] و" يكشف تجمع الأصوات المجهورة و المهموسة، في أســـطر القصـــيدة، الخريطة الدلالية المرتبطة بالحالة النفسية التي يتولد في ظلها الخطاب، وفقا لمبدأ الوقت والجهد المتاحين للشاعر، وقد يحاكي هذا التنوع نوعاً من الانفعالات والمضامين، التي يريد الشاعر أن يثيرها"[5].

---

[1] حجازي، محمود فهمي: **مدخل إلى علم اللغة**. ط2. القاهرة: دار الثقافة. 1981. ص54.

[2] أنيس، إبراهيم: **الأصوات اللغويّة**. ص 87. ومحمود السعران: **علم اللّغة مقدّمة للقارئ العربيّ**. بيروت: دار النهضة العربية. (د. ت). ص 157. ومن الباحثين مَنْ عدّ صوت الهمزة صوتاً مهموساً، كالدكتور تمام حسّان، الذي يقول: " إنّ نطق الهمزة، يتمّ بإقفال الوترين الصوتيّين إقفالاً تاماً، وحبس الهواء خلفهما، ثمّ إطلاقه بفتحهما فجأة وتأتي جهة الهمس في هذا الصوت، من أنّ إقفال الوترين الصوتيّين معه، لا يسمح بوجود الجهر في النطق ". ينظر: حسان، تمام: **مناهج البحث في اللّغة**. ص97. فيما يرى " دانيال جونزDaniel Jones" أنه صوت لا بالمجهور ولا بالمهموس is neither breathed nor voiced. ينظر: Jones, Daniel. **An Outline of English Phonetics,** Ninth edition, Cambridge, W. Heffer & Sons Ltd, 1957. p. 150.

[3] ينظر: القيسي، أبو محمّد مكي بن أبي طالب: **الرّعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة**. تحقيق أحمد حسن فرحات. ط3. عمان: دار عمار. 1996. ص116– ص117. وأحمد مختار عمر: **دراسة الصوت اللغوي**. ص243– ص244. وإبراهيم أنيس: **اللغة بين القومية والعالمية**. القاهرة: دار المعارف. 1970. ص28. ومحمد يحيى سالم الجبوري: **مفهوم القوة والضعف في أصوات العربية**. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية. 2006. ص71.

[4] مبروك، مراد عبد الرحمن: **من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري**. ص48.

[5] البريسم، قاسم: **منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري**. ص49.

ونرى أنّ لتناسب الأصوات المهموسة والمجهورة بعده الإيقاعي في مستوى النص "وهذا الإيقاع يتناسب في كثير من الأحوال مع الحالات الدّلالية التي يطرحها النص شريطة ألا يكون الإيقاع منعزلا عن السيّاق الكلّي للنّص"[1].

التّفخيم والتّرقيق (Velarization and Palatalization):

هي " الأصوات التي يصاحب إنتاجها ارتفاع مؤخر اللسان قليلاً إلى أعلى في اتّجاه الطَّبق[2]، الجزء اللين من سقف الحنك، ولكن لا يتصل به، ثم يتحرك إلى الخلف قليلا باتجاه الجدار الخلفي للحلق. ويُطلق على هذه الأصوات اسم الأصوات المفخمة " Velarized Sounds" أو المطبقة (الإطباق[3] Velarization)"[4]. والأصوات المفخَّمة المطبقة في العربية هي: الصاد، والضاد، والطاء، والظاء وهناك أصوات مفخَّمة تفخيماً جزئيًا (بين الترقيق والتفخيم) هي: القاف، والغين، والخاء.

أما الأصوات المرققة "Non-Velarized Sounds " فهي الأصوات التي يرتفع فيها مقدّم اللسان في اتجاه الغار[5]، ويطلق على ظاهرة الترقيق هذه مصطلح التّغوير[6]، والأصوات

---

[1] مبروك، مراد عبد الرحمن: **من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري**. ص48.

[2] الطّبق (سقف الحنك الرّخو): هو الجزء اللين من سقف الحنك (soft palat). بشر، كمال: **علم اللغة العام/الأصوات العربيّة**. ص70. ومحمد جواد النوري: **علم الأصوات العربية**. ص70.

[3] يجب التفريق بين ما يعرف بالطبقيّة (Velar Articulation) والإطباق (Velarization) ، ويحذّر الدكتور تمام حسّان، من الخلط بينهما وقد قال مفرّقًا بينهما: "... فالطبقيّة ارتفاع مؤخر اللسان حتى يتصل بالطبق؛ فيسدّ المجرى، أو يضيّقه تضييقاً يؤدّي إلى احتكاك الهواء بهما، في نقطة التقائهما؛ فهي إذاً حركة عضويّة مقصودة لذاتها، يبقى طرف اللّسان معها في وضع محايد. أمّا الإطباق، فارتفاع مؤخر اللّسان في اتجاه الطبق، بحيث لا يّتصل به، على حين يجري النطق في مخرج آخر غير الطبق، يغلب أن يكون طرف اللّسان، أحد الأعضاء العاملة فيه... ". حسان، تمام: **مناهج البحث في اللّغة**. ص89.

[4] النوري: محمد جواد: **فصول في علم الأصوات**. ص229.

[5] الغار: وسط الحنك أو الحنك الصلب (hard palat)، وهو الجزء العظمي من سقف الحنك، وهو ذو شكل مقعّر ومحزّز، ويقع خلف منطقة اللثة. بشر، كمال: **علم اللغة العام/الأصوات العربيّة. ص 70**. ومحمد جواد النوري: **علم الأصوات العربية**. ص70.

[6] ينظر: النوري، محمد جواد: **فصول في علم الأصوات**. ص229.

المرقَّقة هي الأصوات غير المفخمة، فالترقيق ضد التفخيم، ويضم باقي الأصوات الأخرى عــدا المفخَّمة كليا والمفخَّمة جزئيا[1].

وملمحُ التّفخيم في الأصوات، أقوى من ملمح التّرقيق، ففي أثناء إنتاج المفخمات تتــوتر أعضاء النطق وتتشنج بشكل واضح مقارنة بغير المفخمة، لذا فقد تكشف لنا تجمعات الأصوات المفخمة في النصوص الشعرية، عن حالات نفسية، ودلالات غائرة يمكن تتبُّع آثارهــا، وهــذا يرتكز في الأساس على وضعها النطقي الخاص، الذي يحتاج إلى جهد فسيولوجي مــن جهــاز النطق، وشدّ عضلي، وعمل دماغيّ متشابك في منطقة إنتاج الأصوات، وهذا العمل العضــويّ المبذول قد يصاحبه عمل نفسي يعادل الجهد المبذول، كما يمتاز الصوت المفخم بعلــوّ درجــة الصوت، وهذا له تأثيره الكبير على المتلقي، عندما تصبح الدلالات المنقولة بأصوات التفخيم أو تجمعها نقاط الارتكاز، والتوتر، والانفعال في النص الشعري[2].

الاحتكاك والانفجار (Friction and Plosion):

تتخذ أعضاء النطق أوضاعاً مختلفة خلال مرور تيار هواء من الرئتين عبر القصبات الهوائية إلى الحنجرة فالفم، ولا شك، أنَّ لهذه الأوضاع أثراً فيما يتّصف به هذا الصوت اللغوي من خصائص وصفات صوتية؛ ثمّ إنّ اتجاه المجرى الهوائي يؤثّر كذلك في الصوت، والمجرى الهوائي، كما ذكرنا،[3] يمكن تغييره، والتأثير فيه في غير مبدئه ومنتهاه، حيث يعوق تيار الهواء الخارج من الرئتين، عائق يمنعه من المرور، عند أي مخرج من المخارج، ثم يزول هذا العائق بسرعة، وبهذا يندفع الهواء الخارج بانفجار شديد، ويسمّى الصوت الذي يحدث عند الانفراج صوتا انفجارياً حيث" تتكوّنُ الأصوات الانفجاريّة [Plosives] بأن يُحْبسَ مجرى الهواءِ الخارج

---

[1] ينظر: داود، محمد محمد: **العربية وعلم اللغة الحديث**. القاهرة: دار غريب. 2001. ص127.

[2] ينظر: البريسم، قاسم: **منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري**. ص50- ص51.

[3] ينظر البحث. ص27.

من الرئتين، حبسًا تاما في موضع من المواضع، وينتجُ عن هذا الحبس، أو الوقف، أن يُضْغط الهواء، ثمَّ يُطْلَق سراحُ المجرى الهوائيِّ فجأةً، فيندفعُ الهواءُ محدثاً صوتاً انفجارياً"[1].

وتعزى قوة هذا الصوت إلى شدة اندفاع الهواء، وهو شديد الوقع على السمع، لأن الشّدة النطقية تظهر مع الصوت الانفجاري، أكثر من الصوت الاحتكاكي، وهذه الشدة ناتجة عن الطبيعة النطقية التي يستدعيها الصوت الانفجاري، فهي "الصفة الفسيولوجية التي تميّز فيها الأذن الصوت الشديد القوي من الصوت الضعيف الخافت، كأن يتحدّث الإنسان بصوت مرتفع، أو يهمس همسات خفيفة، أو يستمع الشخص إلى حديث آخر مباشرة، أو بمكبر صوت؛ وعلّتها الفيزيائية هي سعة اهتزاز طبقة الهواء بجوار الأذن، التي ينتج عنها تغيرات محسوسة في الضغط"[2]، تسمى أيضا "علو أو درجة الصوت .«Loudness» "[3].

فالانفجاري صوت دال على القوة، سواء من الشفاه أو سقف الحلق، أو أي موضع نطقي آخر من المواضع النطقية في الجهاز الصوتي. والصوامت الانفجاريّة في اللغةِ العربيّة، هي: الهمزة، والباء، والتاء، والدال، والضاد، والطاء، والقاف، والكاف.

وتحافظ هذه الأصوات على القوة المكتسبة الناتجة بفعل ضغط الهواء خلف عضو النطق عند إنتاج الصوت، فتكون سرعته أكبر، ممّا لو أطلق الهواء بشكل عادي، لأنه يخسر كثيرا من طاقته، ولذلك يستخدم الشاعر هذه الأصوات، ليعلن عن مشاعر الغضب، والتّبرّم، وشدّة الاضطراب النفسي الذي يقع الشاعر تحت تأثيره، والذي يلزمه الشدة المقترنة بالقوة.

وهناك بعض الأصوات التي لا ينطبق في إنتاجها عضوا النطق انطباقاً كلياً، بل يكون الانطباق جزئياً بحيث يسمح لتيار الهواء بالمرور، وتسمى هذه الأصوات بالأصوات الاحتكاكية، ويحدث الصوت الاحتكاكيُّ في الجهاز النطقيّ "... عن طريقِ تضييقِ المجرى، إلى درجةٍ تسمحُ

---

[1] السعران، محمود: **علم اللّغة مقدّمة للقارئ العربيّ**. ص153.

[2] جبر، هشام: **فيزياء الدوريات والجسيميات**. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية. 1994. ص116.

[3] ينظر: عمر، أحمد مختار: **دراسة الصوت اللغوي**. ص30.

بمرور الهواء، ولكن مع احتكاكِه بجانبي المجرى محدثاً صوتاً مسموعاً..."[1]، فهي أصوات يضيق فيها مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع النطقية بحيث يحدث الهواء في خروجه صوتاً مسموعاً، والنّقاط التي يضيق عندها مجرى الهواء كثيرة ومتعددة، تخرج منها الأصوات الاحتكاكية[2]، "والتّضييق، بدوره، يعملُ على زيادةِ تردّدِ الأمواج الصوتيّة؛ وذلك بالتقليل من طولِها من جهة، وبزيادةِ كميّةِ طاقةِ الهواءِ الحركيّةِ الذي يحملها، لما يحدُثه من ضغطٍ واقع عليه، من جهةٍ أخرى، وبهذا يكونُ ملمحُ الاحتكاكِ، في الأصواتِ اللّغويّةِ ملمحَ قوّةٍ، يحفلُ به الصوت الذي يحمُله"[3]. ولكن لاتصل قوّته النطقية إلى قوة الصوت الانفجاري؛ لأن الانفجار يؤدي إلى حدوث صوت قوي له دوي بعد انحباسه في مخرجه لحظة من الزمن[4]. **ومن هنا نرى مناسبة الأصوات الاحتكاكية للمعنى الرقيق الهادئ، ومرجع هذا إلى طبيعتها النطقية، ووقعها في الآذان،** وهذه الأصوات هي: **(**الثاء، والحاء، والخاء، والذال، والزاي، والسين، والشين، والصاد، والظاء، والعين، والغين، والفاء، والهاء**)**.

الذلاقة والإصمات:

الذلاقة من الذَّلق، ومعناه الطرف، ومنه أطلق مصطلح الإذلاق على الأصوات التي تخرج من طرف اللسان: (ل، ن، ر)، والتي تخرج من طرف الشفة: (ب، ف، م)، وتتميز أصوات هذه الأحرف بخروجها في سهولة ويسر وخفة[5]. والذلاقة ملمح قوة في الصوت، وتمتاز هذه الأصوات بوضوحها السمعي العالي[6].

---

[1] باي، ماريو: **أسس علم اللّغة.** ترجمة وتعليق أحمد مختار عمر. ط2. القاهرة: عالم الكتب. 1983. ص78.

[2] بشر، كمال: **علم اللغة العام/ الأصوات العربية.** ص118.

[3] قبها، مهدي عناد أحمد: **التحليل الصوتي للنص (بعض قصار سور القرآن الكريم أنموذجا).** (رسالة ماجستير غير منشورة). جامعة النجاح الوطنية. نابلس. فلسطين. 2011. ص16.

[4] ينظر: النوري، محمد جواد: **علم الأصوات العربية.** ص 146. ومحمد يحيى سالم الجبوري: **مفهوم القوة والضعف في أصوات العربية.** ص76.

[5] داود، محمد محمد: **العربية وعلم اللغة الحديث.** ص127.

[6] الجبوري، محمد يحيى سالم: **مفهوم القوة والضعف في أصوات العربية.** ص104.

والإصمات هو المنع، وهو ثقل نسبيّ في النّطق بأصوات العربية المتبقّية[1]، والأصوات المُصْمَتة: غيرُ أصوات الذَّلاقةِ، سميت بذلك، لأَنه صُمِتَ، أي منع، عنها أَن يُبْنَى منها كلمة رباعية، أَو خماسية، مُعَرَّاة من حروف الذلاقة[2]، وقد نقل الأزهري عن الخليل قوله: "وإنما سُمِّيْن مصمتة لأنها أصمتت فلم تدخل في الأبنية كلها، وإذا عريت من حروف الذلاقة قلّت في البناء"[3]. إذن الأصوات المصمتة هي كل أصوات العربية، ماعدا الأصوات المذلقة.

ومعروف في اللغة العربية أن شيوع الأصوات المذلقة أكبر من شيوع الأصوات المصمتة، فلا تنفرد كلمة عربية رباعية أو خماسية بأصوات الإصمات، وإنما يجب أن يكون فيها صوت من أصوات الذلاقة، فقد جاء في معجم العين:"... فإن وردت عليك كلمة رباعية أو خماسية معراة من حروف الذلق، والشفوية، ولا يكون في تلك الكلمة من هذه الحروف حرف واحد أو اثنان أو فوق ذلك، فاعلم أن تلك الكلمة محدثة مبتدعة ليست من كلام العرب؛ لأنك لست واجداً من يسمع من كلام العرب كلمة واحدة رباعية أو خماسية إلاّ وفيها من حروف الذلق والشفوية واحد أو اثنان أو أكثر"[4]. وبناء على ذلك تُعرف الكلمة: عربية هي أم دخيلة.

وبناءً على ذلك، نقول قوة أصوات الذلاقة تعود إلى شيوعها، وكثرة استعمالها، وسرعة امتزاجها بغيرها من الأصوات في النظام الصوتي، يقابلها ضعف الأصوات المصمتة، وقلة استعمالها في أبنية الرباعي والخماسي بمفردها من غير أن يكون معها في أبنية الكلمات واحدة أو أكثر من أصوات الذلاقة، وذلك لاتصافها بالثقل والصعوبة في النطق مقارنة بالأصوات المذلقة.

---

[1] داود، محمد محمد: **العربية وعلم اللغة الحديث**. ص127.

[2] ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين **لسان العرب**. المادة (ص . م .ت).

[3] أبو منصور محمد بن أحمد بن طلحة بن نوح الهروي: **تهذيب اللغة**. 17ج. تحقيق عبد السلام محمد هارون وآخرين. مصر: مكتبة الخانجي. 1976. 51/1.

[4] الفراهيدي، الخليل بن احمد الخليل: **معجم العين**. 52/1.

الصّفير (Sibilation):

صفة من صفات الأصوات الاحتكاكية الرخوة التي يتم انتاجها "بحدوث تضيق أخدودي بين نصل اللسان Blade، والجزء الخلفي من حافة اللثة "[1]، وعند النطق بها " يّتصلُ أوّلُ اللسان بأصول الثنايا، بحيث يكونُ بيَنهما فراغٌ صغيرٌ جدا، ولكّنه كافٍ لمرور الهواء، فنسمعُ ذلك الصفير الذي نعبّر عنه بالسين، والزاي"[2].

إذن الأصوات الصفيرية تستدعي تحفيزاً كبيراً للهواء، فتيار الهواء يكون شديدا عند نطقها، لأن التضييق فيها يكون أشد مما هو عليه في الأصوات الاحتكاكية الأخرى؛ مما يولد ترددا أعلى محدثا هذا الصوت الصفيريّ، الذي يسمع عند نطق خمسة أصوات هي: السين، والشين، والزاي، والصاد، والجيم المعطّشة. والصفير ملمح قوة في هذه الأصوات، وأقوى هذه الأصوات الصاد، لأنها مطبقة، ثم الزاي لأنها مجهورة، ثم السين، فهي ضعيفة لهمسها.

ولهذه الأصوات دلالاتها النفسية والإيحائية، فعندما تتكرر هذه الأصوات تحدث تنويعاً إيقاعياً مع الأصوات الأخرى في النص الشعري مما يسهم في تشكيل المعنى وإبرازه[3].

التكرار (Trille/ Rolled):

التكرار ملمح مميز لصوت الراء؛ لأن "التقاء طرف اللسان بحافة الحنك مما يلي الثنايا العليا يتكرّر في النّطق بها، كأنّما يطرق طرف اللّسان حافّة الحنك طرقاً ليّناً يسيراً مرّتين، أو ثلاثاً لتتكوّن الرّاء العربية"[4]. ففي حالة نطق صوت الراء التكراري يتصل طرف اللسان باللثة زمناً قصيراً، ثم ينفصل عن اللثة عائداً إلى وضعه الطبيعي، ثم يعود إلى الاتصال باللثة مرة أخرى، وهكذا، مما يؤدي إلى تكرار الانحباس، والانفتاح، وزيادة تذبذب الهواء الخارج؛

---

[1] النوري، محمد جواد: **فصول في علم الأصوات**. ص227.

[2] أنيس، إبراهيم: **الأصوات اللغوية**. ص24.

[3] مبروك، مراد عبد الرحمن: **من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري**. ص52.

[4] ينظر: إبراهيم أنيس: **الأصوات اللغوية**. ص66.

وبالتالي زيادة تردد الأمواج الصوتية، ومن هنا يُكْسِبُ هذا التّكرار قوّة للصوت المتّصف بـــه، ووضوحاً في السمع.

كما أن الراء نوعان: مرقَّقة ومفخَّمة، فهي تفخّم إذا كانت مفتوحة إلا إذا سبقها كسر أو ياء مد، وتفخّم الراء الساكنة إذا سبقها فتح، وترقق الراء المكسورة مطلقا، والساكنة التي يسبقها كسر، إلا إذا وليها صوت استعلاء مثل قِرْطاس[1].

نلاحظ ممّا سبق، أن هذا الصوت المكرّر من الأصوات الشديدة[2] سواء أكان مرققاً أم مفخماً، وربما يعود ذلك، لما في صفة التكرار من قوة أضيفت إلى بنية هذا الصوت، ولذلك هو ملمـــح قوة في الصوت.

الجانبية (الانحراف) (Lateral):

الانحراف ملمح يتفرّد به، في اللغة العربيّة، صوت اللام، فـــعند "النّطق بهذا الصّامت، يتّصل طرف اللسان باللّثة خلف الأسنان العليا، بحيث تنشأعقبة في وسط الفمّ، تمنع تيّار الهواء من المرور، إلا من منفذ يسمح للهواء بالانسياب من أحد جانبيّ الفم، أو كليهما، وهذا هو معنى الجانبيّة (Lateral) في هذا الصّامت"[3].

ويرجع السببُ في قوّةِ هذا الملمح، إلى الوضع الذي يتخذه اللسان فـــي أثنـــاء نطـــق هـــذا الصوت، حيث يسمح بتسرب الهواء سريعاً، مما يؤدّي إلى زيادة ذبذبتِه، فيزدادُ التردد الموجي[4] بازديادِها، ويكسب الصوت وضوحا في السمع.

---

[1] إبراهيم أنيس: **الأصوات اللغوية**. ص65.

[2] يقصد بالأصوات الشديدة، الأصوات التي تتصف بملمح أو أكثر من ملامح القوة التي تم الحديث عنها مسبقا، كملمح الجهر، وملمح الانفجار، وملمح الصفير، وملامح القوة التي سيتم تناولها في موضعها في الصفحات المقبلة من هذا المبحث كملمح الجانبية، وملمح الاستطالة، وملمح الغنة.

[3] النوري، محمد جواد: **علم الأصوات العربية**. ص164.

[4] يقصد بالتردد الموجي الموجات والذبذبات الواقعة بين فم المتكلّم، وأذن السّامع، التي ينتجها مصدر الصوت في الثانية الواحدة، بوصفها مُنْتَجَةً عن حركة أعضاء الجهاز النّطقي، وأوضاعها، وبوصفها أثراً مباشراً من آثار هذه الحركات. بشر، كمال: **علم اللغة العام/الأصوات العربية**. ص36- ص37. بتصرف.

التّركيب (Frication):

يقصد به أن يكون الصوت ناتجاً عن مزيجٍ من الانفجار والاحتكاك، وهى صفة خاصة بصوت "الجيم" الفصحى[1]. وهذا يعنى أن يبدأ الصوت باحتباس الهواء بين وسط اللسان، وما يوازيه من الحنك الأعلى "الغار"[2]، غير أن "انفصال العضوين لا يتم فجأة، على نحو ما يحدث في الصوامت الانفجارية المحضة، وإنما يتم ببطء، فيعطي فرصة للهواء بعد الانفجار، أن يحتك بالأعضاء المتباعدة احتكاكاً شبيهًا بما يسمعُ من صوتِ الجيم الشاميّة"[3].

وبناء على ما سبق، نستطيع القول إن قوة الصوت المركب تأتي من طبيعة تكوينه، وهذه طبيعة إنتاجية تستوجب قوة في الصوت المنتج؛ لكون هذا الصوت يجمع بين ملامح القوة المميزة للصوتين.

التّفشّي:

التّفشّي هو انتشار هواء النَّفَس في أثناء النطق بالصوت، وذلك لاتساع مخرجه، ففي أثناء نطق هذا الصوت " يشغل اللسان مساحة أكبر، مابين الغار واللثة، وهو وصف صادق على الشين، ولولا التفشي لصارت الشين سينا"[4].

والتفشي ملمح قوة مميّز لصوت الشين الذي يتصف بملمحي الاحتكاك والهمس؛ والسبب في ذلك اتساع مخرجه، وإذا قارنا بين مخرج الشين، ومخارج باقي الأصوات التي اتصفت

[1] الجيمُ الفصحى صوتٌ مركب: الجزءُ الأوّلُ منه صوتٌ قريبٌ من الدّال؛ وذلك لأنّ المرحلة الأولى من نطق الجيم الفصيحة، تشبه المرحلة الأولى من نطق الدال؛ فتتكوّن الدال بأن يقف الهواء الذي ينتجها وقوًفا تاما، خلف نقطة اّتصال طرف اللّسان، بأصول الثنايا العليا ومقدّم اللّثة، حيث يضغط مدًّة من الزمن، ثمّ ينفصل اللّسان فجأًة، تاركا نقطة الاّتصال؛ فيحدث صوتٌ انفجاريّ، يتذبذب معه الوتران الصوتيّان. والآخر صوت كالجيم الشّامية، ولكّنهما يكونان وحدًة واحدًة يتمثل فيها ملمحا الانفجار، والجهر المميزان لصوت الدال من جهة، وملمح الاحتكاك المميز لصوت الجيم الشامية، لتشريبها صوت الشين

الاحتكاكي، من جهة أخرى. ينظر: بشر، كمال: **علم اللغة العام/الأصوات العربية**. ص125-126.

[2] مالمبرج، برتيل: **علم الأصوات**. ترجمة ودراسة عبد الصبور شاهين. القاهرة: مكتبة الشباب. 1984. ص114.

[3] النوري، محمد جواد: **علم الأصوات العربية**. ص157.

[4] مالمبرج. **علم الأصوات**. ص120.

بصفتي الهمس والاحتكاك، نجد أن باقي الأصوات المهموسة الاحتكاكية يجري فيهـا الصـوت والنفس في مخرجها ولا يتعداها، أما صوت الشين فلا يحدث فيه هذا التحكم في الصوت، ولكن ينتشر في الفم حتى يتصل بمخرج الظاء الذي يخرج من طرف اللسان مع أطراف الثنايا العليا، ويقول ابن الطحان في هذا الملمح الصوتي: إنه "انتشار خروج الريح وانبساطه، حتى يتخيل أن الشين انفرشت، حتى لحقت بمنشأ الظاء"[1].

الاستطالة:

هي صفة يتميز بها صوت الضاد الذي تنسب إليه اللغة العربيـة، ويقصـد بهـا" أن الصوت يشغل من طول اللسان مساحة تصل مخرجه بمخـرج صـوت آخـر يجـاوره"[2]، أو هي"امتداد الصوت من أول حافة اللسان إلى آخرها"[3].

إذن ملمح القوة الذي يتميز به هذا الصوت ناتج عن امتداد الصوت من أوّل حافة اللّسان إلى آخرها، بحيث يستغرق زمنا أطول.

الأنفية/ الغنة (Nasality):

وهي صوت يخرج من الخيشوم، ولذلك لو أمسك المتكلم بأنفه لمـا أمكـن خروجـه، وصوتاه هما النون، والميم، ويتكون هذان الصامتان " بأنْ يحبسَ الهواءُ حبساً تاماً، في موضـع من الفم، ولكن يخفض الحنك اللين، الطبق، فيتمكن الهواء من النفاذ عن طريق الأنف"[4]. وهذا ما يعرف بالأنفية (Nasality)، ثم "إنَّ الهواءَ الخارجَ من الرئتين، يمرُّ في التجويفِ الأنفيّ، محـدثاً

[1] ابن الطحان، أبو الأصبغ عبد العزيز بن علي بن محمد الإشبيلي: **مخارج الحروف وصفاتها**. تحقيق: محمد يعقوب تركستاني. جدة. 1984. ص94.

[2] شاهين، عبد الصبور : **في التطور اللغوي**. ط2. بيروت: مؤسسة الرسالة. 1985. ص210.

[3] حمّاد، محمّد نمر: **إتحاف العباد في معرفة النطق بالضاد**. نابلس. 1323. ص17.

[4] السعران، محمود: **علم اللّغة مقدّمة للقارئ العربيّ** . ص179.

في مروره نوعاً من الحفيف"[1]، وبذلك يتكون هذا الصوت بأن ينطلق الهواء من الأنف، عنـــدما ينخفض الحنك اللين استعداداً لنطق الصّوت الأغنّ التالي للصوت الانفجاري، ومن هنا يســـمى هذا النوع من الانفجار "الانفجار الأنفي".

والأصوات الأنفية من الأصوات الرنانة ذات الجرس العالي في اللغة العربيـــة، وهـــو جرس يستلذّه السّمع بما يشكّله من صور سمعيّة تتساوق مع النغمة التي جرسها من جوهر الغُنّة، وهي مبعث التطريب، وعنصر رئيس من عناصر البيان المنتج للمعنى " فإذا كانت الكلمة مكونة من حروف قوية الإسماع حسن جرسها"[2]، وفي كل الأحوال تتذبذب الأوتـــار الصـــوتية عنـــد إنتاجها، ولذا، فإن الأصوات الأنفية تُعدّ مجهورة، وقوة هذه الأصوات ناتجة من اجتماع ملمحي الغُنّة والجهر فيها.

كان هذا استعراضاً سريعاً لمخارج الأصوات وصفاتها، وقد أرادت الباحثة من خـــلال هذا الاستعراض، الوقوف على صفات القوة الذاتية للأصوات، وملاحظة أن جمالياتهـــا تـــرتبط بملامحها العامة من جهر، وهمس، ورخاوة، وشدة، وتوسط، أو بصفاتها الخاصة التي تتميّز بها مجموعات صغيرة من الأصوات، كأصوات: الإطباق والاستطالة، والتفشي، والصفير، والغنة، أو بما تتميز به أصوات مفردة كالانحراف، والتكرار[3].

ولا بد، من الإشارة هنا إلى اختلاف الصوامت، بناء على الملامح التمييزيّة، التي يتشكّلُ منها الصوت اللّغويّ في درجة وضوحها في السّمع، بينَ ارتفاع وانخفاض، ويظهرُ ذلـــك مـــن خلال تسلسل الأصواتِ العربيّةِ الآتي، من الأقلّ وضوحاً، إلى الأوضح: الصـــوامت الانفجاريّـــة المهموسة (Plosive Voiceless Consonants)، كالتاء، والقاف، والكـــاف...، فالصـــوامت

---

[1] عبد التوّاب، رمضان: **المدخل إلى علم اللّغة ومناهج البحث اللّغويّ**. القاهرة: مكتبة الخانجي. 1982. ص49. ويجب أن نفرق بين مصطلح الأنفيَّة (Nasality)، الذي يعني تسرب الهواء من فتحتي الأنف، مع بقاء الفم مغلقاً، ومصطلح التّأنيف (Nasalization) الذي يبقى فيه مجريا الأنف والفم مفتوحين، مع إبقاء الحنك اللين، وهو الطّبق، منخفضاً. ينظر: النوري، محمد جواد :**علم الأصوات العربية**. ص68.

[2] سلوم، تامر: **قراءة جديدة لتراثنا النقدي**: دمشق: دار الحقائق. 1993. مقال' موقف النقد العربي التراثي من دلالات ما وراء الصياغة اللغوية لتمام حسان. مج 2. ص786.

[3] ينظر: سلوم، تامر: **نظرية اللغة والجمال في النقد العربي**. ط1. سوريا: دار الحوار. 1983. ص36.

الاحتكاكية المهموسة، (Fricative Voiceless Consonants)، كالسين، والفاء، فالصـوامت الانفجارية المجهـورة (Plosive Voiced Consonants) ، كالبـاء، الـدال، والضـاد...؛ فالصوامت الاحتكاكية المجهـورة (Fricative Voiced Consonants)، كـالزاي، والـذال، والظاء، والغين، والعين...؛ فالصوامت الرنانة (Resonants): الميم، والنون، اللام، والراء، ، أما نصفا الحركة: (Semi Vowels) الواو، والياء، فهما، فونولوجياً، أوضح من الصـوامت؛ لشبههما بالحركات[1].

وسنرى، خلال دراستنا التطبيقية، أن استقلالية أية كلمة بأصوات معينة، يكسبها صوتياً ذائقة سمعية منفردة، تختلف دون شك عما سواها من الكلمات التي تؤدي المعنى نفسـه، ممـا يجعل كلمة ما دون كلمة، وإن اتحدتا بالمعنى، لها استقلاليتها الصوتية، "إما في الصدى المؤثر، وإما في البعد الصوتي الخاص، و إما بتكثيف المعنى بزيادة المبنى، وإما بإقبال العاطفة، وإمـا بريادة التوقع، فهي حيناً تصكّ السمع، وحيناً تهيّء النّفس، وحيناً تضفي صيغة التأثر: فزعاً من شيء، أو توجّهاً لشيء، أو طمعاً في شيء، وهكذا"[2].

ثم إن إيقاع اللفظ المفرد، وتناغم الكلمة الواحدة، يستنبط من ضم الأصـوات بعضـها لبعض؛ ذلك أن اختيار الأصوات المميزة، لا يكفي وحده، لإنشاء نصّ متميز بأصواته، فلا بـد لهذا الاختيار أن يحكمه تنظيم هذه الأصوات، وترتيبها، على شاكلة تبرز قيمتها حتـى تعطـي مدلولاً خاصّاً في مجالات عدة: الألم، والبهجة، واليأس، والرجاء، والرغبة، والرهبة، والوعـد، والوعيد، والإنذار...، فنختار لكلّ معنى مراد أصواته الخاصة التي لا يمكن أن تستبدل بغيرها، لما تتسم به من ملامح تمييزية تميزها من غيرها من الأصوات، مما يجعل اللفظ متناسـباً مـع

---

[1] ينظر: أنيس، إبراهيم: **اللّغة بين القوميّة والعالميّة**. القاهرة: دار المعارف. 1970. ص27– ص28. بتصرف.
– هلال، عبد الغفار حامد: **أصوات اللّغة العربيّة**. ط2. القاهرة: مطبعة الجبلاوي .1988. ص239– ص240.
– مصلوح، سعد: **دراسة السمع والكلام** .القاهرة: عالم الكتب. 1980. ص266– ص267 .
– عمر، أحمد مختار: **دراسة الصوت اللّغويّ**. ص293– ص294 .
– النوري، محمد جواد: **علم الأصوات العربية**. ص235.
– يونس، عليّ: **نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربيّ**. ص237.
[2] الصغير، محمد حسين علي: **الصوت اللغوي في القرآن**. بيروت: دار المؤرخ العربي. (د.ت). ص164.

صورته الذهنية من وجه، ومع دلالته السمعية من وجه آخر. فما يستلذّه السمع، وتستسيغه النفس، وتقبل عليه العاطفة هو المعنى المتحقق بأصوات تتمثل في صفاتها العذوبة والرقة، وأما الذي يشرئبُّ له العنق، وتتوجّس منه النّفس، فهو المتحقق بأصوات تتمثل في صفاتها القوة والشدّة.

ثانيا: الحركات (Vowels):

هي الأصوات المجهورة التي يحدث في أثناء تكوينها أن يندفع الهواء في مجرى مستمر خلال الحلق والفم، دون أن يكون هناك عائق، يعترض مجرى الهواء اعتراضا تاما، أو تضييق لمجرى الهواء، من شأنه أن يحدث احتكاكاً مسموعاً؛ والحركات في اللغة العربية هي الفتحة والضمة والكسرة بنوعيها الطويل والقصير[1]. والفرق بين الحركات القصيرة والطويلة فرق في الكمية لا في الكيفية، بمعنى أن وضع اللسان في كلتيهما واحد[2]، ولكن الزمن يقصر ويطول في كلِّ صوت، فإذا قصر الزمن كانت الحركة قصيرة، وإن طال كانت الحركة طويلة[3].

وفيما يتعلق بوضع الشفتين، في أثناء إنتاج الحركات، نجد أن للشفتين أثراً كبيراً لما تتخذه من أوضاع في أثناء نطق الحركات، فهما تتخذان وضع الانفراج مع الكسرة، بنوعيها القصير والطويل، ووضع الضم مع الضمة، بنوعيها القصير والطويل، في حين تتخذ وضعاً محايداً مع الفتحة، بنوعيها القصير والطويل[4].

---

[1] عبد الرحمن، ممدوح: **القيمة الوظيفية للصوائت "دراسة لغوية"**. الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية. 1998. ص5.

[2] تنقسم أوضاع اللسان إلى قسمين هما: الأول يكون بدفع اللسان نحو الجزء الأمامي من الفم، وبتقوس الجزء الأمامي من اللسان نحو الغار، منتجا بذلك الحركات الأمامية التي تكون نقطة إنتاجها واقعة في الجزء الأمامي من التجويف الفموي، وتشمل الحركات الأمامية، في اللغة العربية، حركة الكسرة الخالصة بأنواعها المختلفة. والآخر يكون بتقويس الجزء الخلفي من اللسان في اتجاه الطبق، منتجاً بذلك الحركات الخلفية التي تقع نقطة إنتاجها في الجزء الخلفي من التجويف الفموي، وتشمل اللغة العربية على الحركات الخلفية الآتية : الضمة الخالصة بأنواعها، والفتحة المفخمة. النوري، محمد جواد: **علم الأصوات العربية**. ص191.

[3] عبد الرحمن، ممدوح: **القيمة الوظيفية للصوائت "دراسة لغوية"**. ص16.

[4] النوري، محمد جواد: **علم الأصوات العربية**. ص187.

كما يتطلب ترتيب الحركات، وفق معيار الجهد العضلي، أن توضع الضمة في المقدّمة لثقلها في النّطق[1]، وفي ذلك يقول إبراهيم أنيس: "على أنّه حين نتساءل عن أيِّ الصّوتين أيسر في النّطق أو أيّهما الذي يحتاج إلى جهد عضليّ أكثر، نجد الضمّة هي التي تحتاج إلى جهد عضلي أكثر؛ لأنّها تتكون بتحرّك أقصى اللسان، في حين أنّ الكسرة تتكوّن بتحرّك أدنى اللسان، وتحرّك أدنى اللسان أيسر من تحرّك أقصاه"[2]، وبذلك تكون الكسرة أخف نطقاً من الضمة، ثمّ الفتحة التي تعدّ أقلَّ الحركات كلفةً، وأكثرَها شيوعاً في أبنية الكلام وتراكيبه لخفّتها وسهولةِ لفظها.

وتعدُّ الحركات، وظيفيا، مقطعيّةً (Syllabic) لأنها هي التي تحدد المقاطع الصوتية في الكلام، بمعنى أنها أكثر مكوّنات المقطع الصوتي وضوحاً في السمع، وذلك لأنها تحتل القمم، والقمم هي أعلى ما يصل إليه الصوت من الوضوح[3].

خصائص الحركات:

يجمع بين الحركات الكثير من الخصائص، أهمها:

- اتساع مخرجها، حيث يمرُّ الهواء دون عائق أو عارض يعترِضه؛ إذ يمرُّ الهواء حرًّا طليقاً، وتزداد كمية الهواء باتِّساع المخرَج مما يُعطيها القوَّة التصويتيَّة، فتكون أوضحَ في السمع مِن باقي الأصوات، وتقلُّ هذه الظاهرة وتزداد حسبَ طبيعة الحركة وكميَّتها. "فتردُّدات هذه الأصوات متقارِبة[4] فيما بينها أكثر مِن غيرها من الصوامِت، مما جعل الانطباع السَّمْعي لها متقارباً أيضاً، وذلك راجِع إلى أوضاعها التشريحيَّة الحرَّة

[1] تعد الضمة أثقل الحركات، وأصعبها نطقاً؛ لاجتماع آليّتين إنتاجيتين في أثناء النطق بها؛ فعند النطق بهذه الحركة، يرتفع الجزء الخلفي من اللسان تجاه المنطقة الخلفية من سقف الحنك الأعلى، وهي منطقة الحنك، دون أن يؤدي هذا الارتفاع إلى إعاقة مجرى الهواء، أو إحداث احتكاك من أي نوع، كما أن الشفتين تتخذان وضع الاستدارة الكاملة، مع بقاء فرجة بينهما، تسمح بمرور الهواء حراً طليقاً، لا يؤدي إلى احتكاك بالشفتين. **المرجع نفسه**. ص196.

[2] أنيس، إبراهيم: **في اللهجات العربية**. ط8. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية. 1990. ص96.

[3] أنيس، إبراهيم: **الأصوات اللغوية**. ص160.

[4] المقصود أن هذه الأصوات متقاربة في درجة إسماعها ، ولكنها تختلف في درجة الوضوح السّمعيّ نسبياً؛ فالحركات الطويلة، المتمثلة بالفتحة الطويلة (aa)، والكسرة الطويلة (ii)، والضمة الطويلة (uu)، على التتالي، أوضح في السمع، من الحركات القصيرة، المتمثلة بالفتحة القصيرة (a)، والكسرة القصيرة (i) ، والضمة القصيرة (u)، على التتالي. ينظر: النوري، محمد جواد: **علم الأصوات العربية**. ص235.

المتقاربة[1] التي لا تملك نقاط "ارتكاز" مِن قبيل ما تملكه الصوامتُ التي يؤلِّف الاحتكاك فيها نقاط ارتكاز تؤدي إلى الاستقرار"[2].

- الجهر، فالحركات (Vowels) أصواتٌ مجهورة يَتَذَبذب عندَ صدورها الوَتران الصَّوتيَّان، لذلك فهي تُسمع من مسافة عندها قد تخفى الأصوات الصامتة (Consonants)، أو يخطأ في تمييزها[3]. ولكن ليست جميع الحركات ذات نسبة واحدة في الوضوح السمعي؛ بل منها الأوضح، والأقل وضوحاً، فالحركة الواسعة أوضح من الضيقة[4]، أي أن الفتحة أوضح من الضمة والكسرة[5].

- كما يعرف عن الحركة خروجها دون كُلفة ومشقَّة؛ لأنها تعتمد على اللِّسان والشفتين في نُطقها، مما يُعطيها مرونةً في النطق؛ فتخرُج الحركات دون ضوضاء؛ لانتظام ذبذباتها، ممَّا يجعلها تساعِد على أن تكون أصواتًا غنائية[6].

---

[1] المقصود أن الحركات، في أثناء نطقها، يخرج الهواء في تيار متتابع مستمر من خلال الحلق والفم، فتفقد الانسداد الكامل، الذي تنشأ عنه الصوامت الانفجارية، والانسداد الجزئي الذي تنشأ عنه الصوامت الاحتكاكية، ولا يبقى إلا الوتران الصوتيان لتعتمد عليهما في تصويتهما، وعلى هذا فلولا الجهر، الذي هو تدخل الوترين الصوتيين، لمر الهواء الخارج من الرئتين إلى الخارج دون تدخّل يذكر، تماما كما يحدث في الزفير، فالجهر في الحركات هو الذي يجعلها صوتاً مسموعاً. هذا بالإضافة إلى ما يلعبه اللسان والشفتان من دور باعتبارهما العضوين الأكثر أهميّة في إنتاج الحركات وتكوينها، فهما العضوان المسؤولان عن تعديل شكل تيار الهواء المتدفق من الرئتين من خلال الفم، والمنتج للحركات. ينظر: **المرجع نفسه.** ص184.

[2] المطلبي، غالب فاضل: **في الأصوات اللغوية – دِراسة في أصوات المدّ العربية.** بغداد: منشورات وزارة الثقافة. 1984. ص54.

[3] ينظر: أنيس، إبراهيم: **الأصوات اللغوية.** ص26– ص27.

[4] يقصد بالحركة الواسعة، التي تمثّلها في العربيّة الفتحة، تلك التي يتمّ إنتاجها، عندما يكون الانفتاح في الفم واسعًا، واللّسان في وضع منخفض فيه، وذلك بالنسبة إلى سقف الحنك الأعلى بقسميه: الغار والطبق. أمّا الحركة الضيّقة، التي تمثّلها في العربيّة الكسرة والضمّة، فهي تلك التي يتمّ إنتاجها، عندما يكون الانفتاح في الفم ضيِّقا، واللّسان مرفوعًا نحو الجزء الأماميّ، أو الجزء الخلفيّ، من سقف الحنك الأعلى بقسميه السابقين. ينظر: النوري، محمد جواد: **علم الأصوات العربية.** ص192.

[5] ينظر: أنيس، إبراهيم : **الأصوات اللغوية.** ص27.

[6] عيسى، خثير: **الخواص الوظيفية للصوائت... كثرة الدوران.** www.alukah.net/Literature_Language

– كثرة شيوع الحركات؛ إذ من النادِر أن تجد صامتًا لا تتبعه حركة، والصامِت لا يُنطق إلاَّ بوجود الحركة؛ لأن الصوت الصامت يحتاج إلى بعض الهواء كي يتحقق ويسمع، وهذا الهواء اللازم للتصويت يبرز في الحركات[1]؛ ممّا أدّى إلى كثرة دوران الحركات في الكلام بنسبة كبيرة[2]. وعن هذا قال أحمد محمد قدُّور: "أما مِن حيث دوران هذه الأصوات في الكلام، فقد توصَّل علماء التعمية واستخراج المعمَّى[3] إلى تحديدِ مراتب دوران الحروف مِن حيثُ الكثرة والقلَّة في اللِّسان، وأجمع هؤلاء على أنَّ الحروف المصوّتة[4]هي أكثرُ الحروف في كلِّ لِسان"[5].

2/2: دلالات الحركات:

إنّ تميُّز الحركات بصفتي الوضوح والجهر، واتساع مخرجها، وخفّتها في النطق، وطولها في النَّفَسِ جعل منها " عنصراً مهماً في جماليات التشكيل الصوتي، وفي توضيح ما يسمى التآلف اللحنيّ للشعر، وإدراك قيمه الموسيقية، ونشاطه الإيقاعي. وهذه الفاعلية الجمالية تتحدّد بأشياء كثيرة منها: النّغمة المميّزة لكلّ صوت من هذه الأصوات، وغنى الصوت بالنغمات الثانويّة، والإحساس الحركي المصاحب للنطق بالصوت؛ وكثيرا ما تكون هذه الفاعلية غامضة أو رموزا لجوانب متعددة من بنية اللغة أو المعنى نفسه، وهذا هو عنوان أهميتها. ومتى قررنا هذا المبدأ فهمنا أن أصوات المدِّ ذات دلالة ذاتية في خلق النشاط الموسيقي أو تكوين المعنى"[6].

---

[1] ينظر: عبد الرحمن، ممدوح : **القيمة الوظيفية للصوائت "دراسة لغوية "**. ص30.

[2] أنيس، إبراهيم. **الأصوات اللغوية**. ص29.

[3] علم التعمية : يقصد به الترميز، وفك الرموز، وهو علم عربي المولد ، يعود إلى العرب الفضل في ابتكاره، ووضع أسسه، وإرساء قواعده وتطويره حتى بلغ مرحلة ناضجة، ويقصد بالتعمية: تحويل نص واضح إلى آخر غير مفهوم، باستعمال طريقة محددة، يستطيع من يعرفها أن يفهم النص، وذلك باستخراج المعمى أي بتحويل النص المعمى إلى نص واضح.

[4] الأولى أن نقول الحركات.

[5] قدور، أحمد محمد: **أصالة عِلم الأصوات عند الخليل مِن خلال مقدمة كتاب العين**. ط1. دمشق: دار الفكر. 1998. ص62.

[6] سلوم، تامر: **نظرية اللغة والجمال في النقد الأدبي**. ص51.

وكان لاتساع مخرجها أكبر الأثر في تنوع دلالاتها، وقدرتها في التعبير عن المشاعر والأحاسيس بشكل أوسع". وشعرنا المعاصر حافل بتوظيف الحركات الطوال في حمل المشاعر الممتدة، والأحاسيس العميقة"[1].

وقد يوافق الطول الزمني للحركات، التي تستغرق وقتًا أو زمنًا عند النطق بها، حالة الأسى التي يحسّها الشاعر، وقد يصنع بذلك إيقاعًا يمكّن المتلقي من مشاركة الشاعر حالته النَّفْسية، "فالإيقاعات الثقيلة الممتدة في الزمن تشاكل حالات الشّجن والحزن، والإيقاعات الخفيفة المتقاربة تشاكل الطرب وشدة الحركة"[2].

فهي إذن تمكن الشاعر من إيصال مكنوناته الداخلية من مشاعر وأحاسيس، وتجاربه المرتبطة بذاته إلى المتلقين، فينشأ بينهم نوع من المشاركة الوجدانية؛ ذلك أن هذه الأصوات " ليست صفة معزولة، وإنّما هي إمكانات مستمرة تدخل فيها اعتبارات أخرى، وتتشابك فيها على الدوام زوايا كثيرة، وأنها تستوعب مكونات أخرى تدرس في عدّة تشكيلات، تدرس مثلا في البنية الإيقاعية للشعر، وتدرس أحيانا في التّشكيل الصرفي، وتدرس كذلك في النظام النحوي، وفي أبحاث خاصة من التّركيب البلاغيّ أو الاستعاريّ"[3].

وتتمثل القيمة الإيقاعية للحركات، في البنية الإيقاعية الشعرية، في أنه كما تعطي الصوامت القيمة السمعية عند التكرار، تهب هذه القيمة بشكل أوفر الحركات الثلاث (الفتحة، والكسرة، والضمة)، فتتمحض لانطلاق الصوت مسافة أطول، وهي عند التكرار يُلْمَسُ لها تطريب تطيب له النفس، ويأنس إليه السّمع والوجدان[4].

كما أنّ للحركات خاصيّة تمتاز بها على غيرها من الأصوات؛ تتمثل في أنها " للتّطريب، وهي بالشعر ألصق؛ لأن الشعر في الأعم، وبخاصة العربيّ، يمثل غناء النفس أشواقها، وآلامها،

---

[1] السعدني، مصطفى: **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث**. الإسكندرية: منشأة المعارف. 1987. ص37.

[2] عبد الرحمن، ابراهيم: **قضايا الشعر في النقد الأدبي**. بيروت: دار العودة. 1981. ص3.

[3] سلوم، تامر: **نظرية اللغة والجمال في النقد الأدبي**. ص46.

[4] السيد، عز الدين: **التكرير بين المثير والتأثير**. ط 1. القاهرة: دار الطباعة المحمدية. 1978. ص58.

وأفراحها التي تناسبها مدات الشجا، والأسى، والحنين، والأنين، والسراء، والضراء؛ هذه المدّات دخلت في حسبان النقد الأدبي وسيلة من وسائل تصوير المشهد[1] الـذي ينقلنــا إليــه الشــاعر بنشيده"[2].

ثالثا: المقاطع الصوتيّة (Sound Syllables):

حين يتكلم الإنسان فإنه ينطق بسلسلة من الأصوات المتتابعة، هذه الأصــوات تتــرابط وتتآلف في مجموعات نسميها كلمات، ثم تنتظم الكلمات في جمل وعبارات، فتؤدي بــذلك إلــى معنى مقصود وواضح من المتكلم إلى المتلقي، فالكلمات حزم صــوتية[3] متشــابكة ومترابطــة العناصر، لا يمكن تجزئتها صوتيا.

تعريف المقطع:

يعود المعنى الاصطلاحي للمقطع إلى الفارابي، فهو أول من ذكــره، والمقطــع عنــده حصيلة اقتران حرف غير مصوّت (صامت) بحرف مصوّت (حركة)، فنجده يقول في ذلــك " المقطع مجموع حرف مصوت وحرف غير مصوت"[4].

ويعرفه عبد الصبور شاهين بأنه: "مزيج من صامت وحركة، يتفق مع طريقة اللغة في تأليف بنيتها، ويعتمد على الإيقاع التنفسي؛ فكل ضغطة من الحجاب الحاجز على هواء الرئتين يمكن أن تنتج إيقاعا يعبر عنه مقطع مؤلف في أقل الأحوال من صامت وحركة(ص+ح)"[5].

---

[1] أراد بالمشهد، المشهد الشعري؛ ذلك أن للشعر أسلوباً خاصاً في صياغة الأفكار أوالمعاني، وهو أسلوب يقوم على إثارة الانفعال، واستمالة المتلقي إلى موقف من المواقف، حيث يحول الصور الخارجية إلى كلمات تثير الجمال الكامن في هذه الصور؛ مما يجعل الشعر مرادفاً للرسم، ولكن الأداة تختلف، فهي الأصوات والكلمات في حالة الشّعر، والألوان والفرشاة في حالة الرسم.

[2] السيد، عز الدين: **التكرير بين المثير والتأثير**. ص65.

[3] بمعنى التجمعات الصوتية، التي تتكون من صوامت تشكل المطلع، والخاتمة, اللذين يطلق عليهما اسم طرفي المقطع، ومن حركات تشكل النواة، أو القمة، أو المركز. ينظر: النوري، محمد. جواد: **علم الأصوات العربية**. ص234.

[4] الفارابي، أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان: **كتاب الموسيقى الكبير**. تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة. القاهرة : دار الكتاب الجديد. (د.ت). ص1072. وينظر: النوري، محمد جواد: **علم الأصوات العربية**. ص234.

[5] **المنهج الصوتي للبنية العربية**. بيروت: مؤسسة الرسالة. 1980. ص38.

وقد عرفه أحمد مختار عمر بأنه" تتابع من الأصوات الكلامية، له حد أعلى أو قمة إسماع طبيعية، بغض النظر عن العوامل الأخرى مثل النبر والنغم الصوتي، تقع بين حدين أدنيين من الإسماع"[1]. وقصد بالحد الأعلى قمة الإسماع في الحركات. أما الحدان الأدنيان من الإسماع فهما القمة أو النواة والقاعدة أو الهامش، والأصوات التي تشغل القمة هي الأصوات المقطعية وتشمل أصوات الحركات، أما الأصوات التي تشغل القاعدة أو الهامش فهي الأصوات غير المقطعية وتشمل الصوامت وأنصاف الحركات[2].

أنواع المقاطع في العربية[3]:

لكلٍّ لغة نظامها الخاصّ في تشكيل المقاطع، وتختلف عن غيرها في أنواع المقاطع التي تستخدمها؛ وذلك تبعاً لنظامها اللغوي الذي تسير عليه تلك اللغة، واللغة العربية، كغيرها من اللغات، لها مقاطع خاصة بها، وقد استُخْلِصَتْ خصائص النظام المقطعي للغة العربية مباشرة من النصوص العربية سواء أكانت شعراً أم نثراً أم قرآنًا، وإن كانت هذه الأنواع المقطعية ليست بدرجة واحدة من حيث الشيوع والاستخدام.

وتشتمل اللغة العربية على ستة أنواع من المقاطع، وفيما يأتي أنواع المقاطع في اللغة العربية:

- **المقطع القصير = ص ح (c v)**: ويسمّى أيضاً بالمقطع المفتوح[4] open syllable والمقطع الحر free syllable أو المتحرك"[5]، وعلى أية حال، فالمقطع القصير، يتألف من صوتين: صامت متلوّ بحركة قصيرة (Short Vowel) : (ص+ح) مثاله مقاطع كلمة: (كَتَبَ) الثلاثية: ka + ta + ba[6].

---

[1] **دراسة الصوت اللغوي.** ص241.

[2] ينظر: النوري، محمد جواد: **علم الأصوات العربية.** ص235– ص253. بتصرف.

[3] ينظر: المرجع نفسه. ص238– ص239.

4 يقصد بالمقطع المفتوح (Open) المقطع الذي ينتهي بحركة. أما الذي ينتهي بصامت، فيعرف بالمقطع المغلق(Closed) . النوري، محمد جواد: **علم أصوات العربية.** ص 241 .

[5] عبد الجليل، عبد القادر: **الأصوات اللغوية.** ط1. عمان: دار صفاء. 1998. ص220.

[6] تعرف هذه الكتابة بالكتابة الصوتيّة، حيث لكلّ صوتٍ لغويٍّ، رمزٌ يدلّ عليه.

- **المقطع المتوسط المفتوح= ص ح ح:(c v v)** وهو مكون من صوتين: صـــامت + حركـــة طويلة (Long Vowel) (ص+ ح ح)، مثاله: حرف النفي (ما): maa.

- **المقطع المتوسط المغلق = ص ح ص: (c v c)** ويتألف هذا المقطع من صامتين تتوســطهما حركة قصيرة (ص + ح+ ص)؛ ومن أمثلة هذا المقطع المقطعان المكونان للبنيـــة كنـــتم (كُـــنْ/ تُمْ): kun+ tum.

هذه هي الأشكال المقطعية الثلاثة من المقاطع العربيّة هي الشائعة، وهي التـــي تكـــون الكثرة الغالبة من الكلام العربيّ ، في حالتي الوصل والوقف، بحيث لا يمكـــن أن يطـــرأ مـــن الضرورة ما يخل ببناء واحدة منها[1].

أما عن توالي هذه المقاطع فجائز حينًا، ومحظور حينًا آخر: وتوالي المقاطع من النـــوع الأول المقطع القصير (ص ح)، أو من النوع الثالث المتوسط المغلق (ص ح ص) جائز مستساغ في الكلام العربي، وإن كانت اللغة العربية في تطورها تميل إلى التخلص من توالي النوع الأول، أما توالي النوع الثاني (المقطع المتوسط المفتوح = ص ح ح)، فهو "مقيد غير مألوف في الكـــلام العربي، ولا يسمح الكلام العربي بتوالي أكثر من اثنين من هذا النـــوع"[2] فـــي الكلمـــة المجـــردة الواحدة، وليس في الجملة.

وعن توالي المقاطع القصيرة قال رمضان عبد التواب:" إنه يكثر في النثر توالي ثلاثـــة مقاطع قصيرة، أو أكثر، في كلمة واحدة، أو في كلمات متتالية...، وهذا لا يمكن أن يحدث فـــي الشعر؛ إذ لا يمكن أن تتوالى فيه أكثر من ثلاثة مقاطع قصيرة، في أي بحر من البحور بحـــال من الأحوال"[3].

---

[1] ينظر: أنيس، إبراهيم: **الأصوات اللغوية**. ص164.

[2] **المرجع نفسه**. ص165.

[3] عبد التواب، رمضان: **فصول في فقه اللغة**. ص158.

- **المقطع الطويل المغلق = ص ح ح ص (c v v c):** وهو مكون من صامت + حركة طويلة + صامت (ص + ح ح + ص)، ومن أمثلتِه، هذا المقطعُ الذي تتألّف منه الكلمة (مالْ)، في حالةِ النطقِ بها ساكنة: maal.

- **المقطع الطويل المزدوج الإغلاق = ص ح ص ص (c v c c):** وهو مكون من صـــامت + حركة قصيرة + صامت + صامت (ص ح ص ص)، مثاله: كلمة: (فَضْلْ) في حالةِ النطقِ بها ساكنة:fadl . "أما النوعان الأخيران أي الرابع والخامس فقليلا الشيوع ولا يكونان إلا في أواخر الكلمات، وحين الوقف"[1].

- **المقطع البالغ الطول المزدوج الإغلاق = ص ح ح ص ص (c v v c c):** ويتألف هذا المقطع من: صامت + حركة طويلة + صامتين (ص + ح ح + ص + ص) ومن أمثلته، هذا المقطــع الذي تتألف منه الكلمة: (ضالّ)، في حالة النّطق بها ساكنة: daall[2].

وتصنّف المقاطع العربية من حيث معيار القوة والضعف الذي يعتمد على الزمن الــذي يستغرقه النطق بلبّ المقطع (النواة والخاتمة) إلى:

- **المقطع الضعيف:**

"يكون المقطع ضعيفاً إذا كان اللب فيه مؤلفاً من حركة قصيرة، متلوّة بما لا يزيــد علــى صامت قصير واحد، ومن أمثلته المقاطع الثلاثة في البنية التاليــة درســتم: (da+ ras+ tum)، ويطلق على الزمن الذي يستغرقه نطق مثل هذا المقطع اسم "مورا". "Mora"[3].

- **المقطع القوي:**

"ويقصد به المقطع الذي يستغرق زمن النطق به أكثر من " مورا"، ويتألّف اللب فيه مــن أحد الأشكال التالية: حركة طويلة متلوَّة بخاتمة أو دونها نحو: مال (maal)، أوما (maa) فــي

---

[1] ينظر: أنيس، إبراهيم: **الأصوات اللغوية.** ص164.

[2] النوري، محمد جواد: **علم الأصوات العربية.** ص239.

[3] ينظر: النوري، محمد جواد: **فصول في علم الأصوات.** ص176– ص177.

العربية، أو حركة قصيرة متلوَّة بصامتين أو أكثر نحو: خُبْزْ (xubz) في العربية...، أو حركة قصيرة متلوّة بصامت طويل على الأقل نحو: خطًّ (xuṭṭ) في العربية، ويقصد بالصامت الطويل، الصامت المضعف أو المشدد كما في الكلمة السابقة، أما الصامت القصير فيقصد به الصامت غير المشدّد الوحيد نحو ضع (dac)"[1] .

3/3: دلالة المقاطع الصوتية العربية:

نعرف أن نطق الأصوات إنما يكون بتجمعات من المقاطع، فالمقطع هو الـذي يخـرج الصوت إلى الحياة[2]، وللمقاطع دورها العظيم في العمليّة الكلاميّة؛ فالمنطوق اللّغـوي يتكـوّن عملياً من مقاطع، وليس من سلسلة خطية من الصوامت والحركات[3]، فهي الهيكل التّنظيمي الذي تأتلف فيه الأصوات اللغويّة؛ مشكلة بذلك الكلام.

ويتحدّد وضوح المقطع الصوتي، بنوعية الأصوات التي تشكله. إن نوعية المقاطع هي التي تحدد قمم الوضوح في الكلمة، وتتفاوت نغمة الكلمة، وفقا لنوعية مقاطعهـا، كمـا تحـدّد المقاطع نوعية التشكيل المقطعي عند الشاعر، فالمقاطع المفتوحة التي تنتهي بحركـة، تكـون أوضح من المقاطع المغلقة التي تنتهي بصوت صامت، والشاعر الذي يميل في انتقاء الكلمـات ذات المقاطع المفتوحة يزيد من قوة الوضوح في السلم الموسيقي الداخلي للقصيدة، وبخاصة إذا تفاعلت هذه القمم وانسجمت مع القوافي في نهايات الأسطر؛ لأن جميع هذه القمم تمثـل نقـاط الارتكاز السمعي، وتنسق تنغيم الأسطر، إذا وفق الشاعر في أعماق حسـه فـي التقـاط ذلـك الانسجام، والتّوافق[4].

---

[1] النوري، محمد جواد: **فصول في علم الأصوات**. ص177.

[2] عبد الرضا، تحسين: **الصوت والمعنى في الدّرس اللغوي عند العرب في ضوء علم اللغة الحديث**. ط1. عمان: دار دجلة. 2011. ص297.

[3] النوري، محمد جواد: **علم الأصوات العربية**. ص249.

[4] ينظر: البريسم، قاسم: **منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري**. ص48.

كما أن الشاعر الذي يتوخى جودَة نصِّه، يختارُ من اللّفظ ما مقاطعُه سهلة في النطــق، مراعياً بذلك فطرَة اللّسان الذي " يتحرّكُ أولا، إلى الجزءِ الذي حركُته إليــه أســهل"[1]، ويــنظّمُ ألفاظه بشكل يسمح بتآلف تلك المقاطع، بشكل تنبعث معه موسيقى شعرية، غيــر أن اختيــار الألفاظ، وتنظيمها، يحتاجان جهداً كبيراً من الشاعر، وذلك لبناء التفاعيل المحدّدة للمقاطع.

ويلاحظ أن المقاطع بأنواعها، القصيرة والمتوســطة والطويلــة، تــرتبط بالانفعــالات والمضامين المختلفة؛ ومن اللافت للنظر أن المقاطع الثلاثة الأولى (القصير المفتوح، والمتوسط المفتوح، والمتوسط المغلق)، هي الأكثر شيوعا في الشعر العربي، لما لها من توافق مع الحالات الشعورية والتنفسية، على حين أن المقاطع (الطويل، والطويل مزدوج الإغلاق، والبالغ الطــول المزدوج الإغلاق) لا تتوافق مع الحالات الشعورية والتَّنَفُّسِيَّة، إلا في حالات الوقف، أو نهايــة الكلام؛ ومن ثم تتوافق مع الآهات الحبيسة التي تخرج في هواء زفيري طويل يقتضي الوقــف بعدها حتى يلتقط الشاعر أنفاسه، ويواصل أداءه الشعري؛ ولذلك تتوافق وحالات معيّنة يجسّــد الشاعر خلالها الفرح العميق، أو الحزن الطويل، الأمل الموصول إلى مالا نهايــة، أو الحــزن الممتد إلى مالا نهاية[2]. فطول المقطع وقصره يرتبطان بالحالة النفسية، والعواطف، والمضامين التي تجسدها القصيدة "وكلّما كان المقطع مغرقا في الطول توافق مع هذه الآهات الحبيسة التــي يخرجها الشاعر في شكل دفقات هوائية شعورية صوتية تتجسد في الصيغة اللغويــة للمقطــع، وتتراصّ مع المقاطع الصوتية الأخرى"[3].

ومن الممكن أن نربط بين نبض القلب وقدرة الجهاز الصــوتي علــى النطــق بعــدد المقاطع، فالإنسان في حالته العادية ينطق بثلاثة أصوات مقطعية كلّ نبضة واحــدة، ونبضــات القلب تزيد كثيرا مع الانفعالات النفسية التي قد يتعرض لها الشاعر في أثنــاء نظمــه، فحالتــه النفسية في الفرح تختلف عنها في الحزن واليأس، وبالتالي تختلف نبضات القلب في الحــالتين،

---

[1] الفارابي، أبو نصر محمّد بن محمّد بن طرخان: **كتاب الحروف**. تحقيق محسن مهدي. ط2. بيروت: دار المشرق. 1990. ص136.

[2] ينظر: مبروك، مراد عبد الرحمن: **من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري**. ص53.

[3] **المرجع نفسه**. ص54.

فتكون سريعة يكثر عددها في الدقيقة حين يتملكه السرور، ولكنها بطيئة حين يستولي عليه الهَمّ والحزن والجزع، ولا بد أن تتغير نغمة الإنشاد تبعا للحالة النفسية، فهي عند الفرح والسرور متلهفة مرتفعة، وهي في اليأس والحزن بطيئة حاسمة، ومن هنا يمكن عقد الصلة بين العاطفة المسيطرة على الشاعر، والوزن الذي يختاره للتعبير عن تلك العاطفة، فالحالة النفسية تؤدي دورا بارزا في إمكانية النطق بمقاطعه الكثيرة، بحيث يمتلك الشاعر القدرة على النطق بمقاطعه الكثيرة دون عناء، ودون أن يشوبها إبهام في لفظها إذا كان هادئا وادعا، وأقلّ قدرة على هذا إذا سيطرت عليه الانفعالات حيث يكون متلهِّفاً سريع التَّنَفُّسْ[1].

كما يستطيع الدارس أن يكشف الجوانب النّفسية، والشّعورية، والاجتماعية التي أنتجت النص، وذلك من خلال ترتيب المقاطع في الكلمات، وتواليها على نسق معين؛ ولذا فإن النظام المقطعي للبنية اللفظية في العربية " يتميز إلى جانب التّناظر، أو التناسب الصوتي بين الصوامت، والحركات، وطول المقاطع بالعلاقة التبادلية بين الصيغة، أو البنية الإيقاعية والدلالة، ويظهر ذلك في الدور المهم للصيغة أو البنية في التحديد الدلالي لمعاني الأسماء والأفعال.. وفي التمييز بين الإفراد والجمع...، وغير ذلك من الدلالات أو المعاني المتباينة ذات الإيقاعات المختلفة"[2].

ومن هنا أصبح بإمكان الباحثة أن تتتبّع النسيج المقطعي في القصيدة، وعلاقة تلك المقاطع بالمضامين والإيحاءات التي تبعثها القصيدة، ومدى ارتباط طول المقطع وقصره بالحالة النفسية، والعواطف والمضامين التي تجسدها القصيدة.

رابعا: التكرار الصوتي:

يعدُّ تكرار الأصوات صورة من صور التكرار اللفظية الشائعة في شعرنا العربي، قديمه وحديثه، وله مزية سمعية وأخرى فكرية: الأولى ترجع إلى موسيقاها، والثانية إلى معناها" فكما

---

[1] ينظر: أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشعر**. ص175.

[2] حسام الدين، كريم زكي: **الدلالة الصوتية**. ط1. القاهرة: الأنجلو المصرية. 1992. ص 156– ص157.

أن عودة النقرة على الوتر تحدث التجاوب مع سابقتها؛ فتأنس الأذن بازدواجها وتآلفهـا، فـإن عودة الحرف في الكلمة تكسب الأذن هذا الأنس، ولو لم تكن لعودته مزية أخرى تعـود إلـى معناه، فإذا كان مما يزيد المعنى شيئا، أفاد مع الجرس الظاهر جرسا خفيا لا تدركه الأذن، وإنما يدركه العقل والوجدان وراء صورته"[1]. فالتكرار لا يقوم فقط على مجرد تكرار الصـوت فـي السياق الشعري، وإنَّما يضاف إلى ذلك ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقـي، وبذلك فإنه يعكس جانباً من الموقف النفسيّ والانفعاليّ لدى الشاعر، فكلّ تكرار يحمل في طياته دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري.

ولما كانت الأصوات هي مادة تركيب الكلمة، فتكرارها في القصيدة يقـوم " بوظيفـة إيجابية بارزة، وتتعدد أشكاله وصوره بتعدّد الهدف الإيحائي الذي ينوطه الشاعر به، وتتـراوح هذه الأشكال بين التكرار البسيط الذي لا يتجاوز تكرار لفظة معينة أو عبارة معينة دون تغيير، وأشكال أخرى أكثر تركيباً وتعقيداً، يتصرف فيها الشاعر في العنصر المكرّر بحيث تغدو أقوى إيحاء"[2]. وهو – أيضاً – " من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي في القصيدة دوراً تعبيريـاً واضحاً، فتكرار لفظة ما، أو عبارة ما، يوحي بشكل أولي بسـيطرة هـذا العنصـر المكـرَّر، وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره، ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى"[3]، فمن بواعث التكرار الحالة النفسية للشاعر، وطبيعة النفس البشرية، وطبيعـة الشعر، وغيرها من البواعث التي تدفع الشاعر إلى التكرار في أصواته ومقاطعه.

ولكن التكرار في ذاته ليس جمالاً يضاف إلى القصيدة، بل هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة، وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السـحرية التـي تبعث الحياة في الكلمات، لأنه يمتلك طبيعة خادعة، فهو على سـهولته وقدرتـه فـي إحـداث موسيقي، يستطيع أن يضلّل الشاعر ويوقعه في مزلق تعبيري، فهو يحتـوي علـى إمكانيـات

---

[1] السيد، عز الدين: **التكرير بين المثير والتأثير**. ص11.

[2] العشري، علي: **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**. ط5. الرياض: مكتبة الرشد. 2003.

[3] **المرجع نفسه**. ص58.

تعبيرية تغني المعنى إذا استطاع الشاعر أن يستخدمه في موضعه، وإلا فإنه يتحوّل إلى مجــرد تكرارات لفظية مبتذلة[1].

وتجدر الإشارة إلى أن الجانب الإيقاعي في الشعر قائم على التكرار، فبحــور الشــعر العربي تتكون من مقاطع متساوية، وسرّ ذلك يعود إلى أن التفعيلات العروضية متكــررة فــي الأبيات فمثلاً في بحر الكامل: متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن. أضف إلى ذلك أن التفعيلــة نفســها تقوم على تكرار مقاطع متساوية، وهذا التكرار المتماثل والمتساوي للمقاطع يخلق جواً موسيقياً، فالإيقاع ما هو إلا أنماط صوتيّة مكرّرة، وهذه الأنماط المكرّرة تثير فــي الــنفس انفعــالاً مــا "وللشعر نواح عدّة للجمال أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام فــي تــوالي المقاطع، وتردد بعضها بعد قدر معين منها، وكل هذا ما نسميه بموسيقى الشعر"[2].

إذن التكرار الصوتي أداة جمالية تخدم الموضوع الشعري، وتؤدي وظيفة جمالية تكشف عن التأكيد الذي يسعى إليه الشاعر، وهو تكرار يتأثّر ببعض جوانب حياة الشاعر الخاصة، وأداة قادرة على الكشف عما يدور في ذهنه، وإبراز أفكاره، وتصوير مشاعره، وأحاسيسه، وآلامه وهمومه، التي أصابته في حياته.

[1] ينظر: الملائكة، نازك: **قضايا الشعر المعاصر**. ط11. بيروت: دار العلم للملايين. 2000. ص263 وما بعدها.

[2] أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشعر**. ص8- ص9.

المبحث الثاني

الدلالة الصوتية بين القدماء والمحدثين

- تعريف الدلالة الصوتية.
- الصوت والدلالة.
- أولا: الصوت والدلالة عند اليونان.
- ثانيا: الصوت والدلالة عند الهنود.
- ثالثا: الصوت والدلالة في الدراسات اللغوية العربية القديمة.
- رابعا: الصوت والدلالة عند اللغويين العرب المحدثين.
- خامسا: الصوت والدلالة عند اللغويين المحدثين من غير العرب.

المبحث الثاني

الدلالة الصوتية بين القدماء والمحدثين

تعريف الدلالة الصوتية:

يقصد بالدلالة الصوتية ما تؤديه الأصوات اللغوية المكوّنة لبنية الكلمة من دور في إظهار المعنى، وذلك في نطاق تأليف مجموع أصوات الكلمة المفردة، سواء أكانت هذه الأصوات صوامت (consonants)، أم حركات (vowels)؛ وتشكّل هذه الأصوات اللغوية العناصر الصوتية الرئيسة لمجموع أصوات الكلمة التي قد ترمز إلى معنى معجمي، كما قد تتحقّق الدلالة الصوتية من مجموع تآلف أصوات البنية اللغوية وطريقة أدائها الصوتي، ومظاهر هذا الأداء، وهذا ما يعرف بالعناصر الصوتية الثانوية التي تصاحب الكلمة المفردة[1].

وبناء على ذلك، فإن الدلالة الصوتية تتحقّق من خلال دلالة الأصوات التركيبية (Segmental Phonemes)، وتشمل:الصوامت، والحركات، وأنصاف الحركات، ودلالة الأصوات غير التركيبية (Suprasegmental Phonemes)[2]، مثل: النبر والتنغيم، وغيرهما من الأداءات الصوتية المختلفة التي اصطلح على تسميتها بالعناصر الصوتية الثانوية باعتبارها ملامح صوتية.

ويعرف إبراهيم أنيس الدلالة الصوتية بأنّها " الدلالة التي تستمدّ من طبيعة الأصوات نغمها وجرسها"[3]، فتوحي بوقع موسيقي خاص، يستنبط من تآلف الحروف، وتشكُّلها في البنية

---

[1] ينظر: عكاشة، محمود: **التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية**. ط1. القاهرة : دار النشر للجامعات. 2005. ص17– ص18.

[2] الصوت التركيبي، هو تلك الوحدة الصوتية، أو القطعة الصوتية التي تكون جزءاً من أبسط صيغة ذات معنى، منعزلة عن السياق، أو هو ذلك العنصر الذي يكون جزءاً أساسياً من الكلمة المفردة، ويشمل جميع الصوامت، والحركات، وهي الفتحة، والضمة، والكسرة قصيرة وطويلة، وأنصاف الحركات، وهي الواو في مثل كلمة ولد، والياء في مثل كلمة يدع.
والصوت غير التركيبي هوعبارة عن ظاهرة صوتية، أو صفة صوتية، أو ملمح صوتي ذي مغزى في الكلام المتصل، ولايكون جزءاً من تركيب الكلمة، وإنما يظهر ويلاحظ فقط، حين تستعمل الكلمة بصورة خاصّة، كان تستعمل جملة، أو حين تضمّ كلمة إلى أخرى. ومن أمثلة هذه الأصوات غير التركيبية: النبر، والتنغيم، والمفصل وغيرها. ينظر: النوري، محمد جواد: **علم الأصوات العربية**. ص129.

[3] أنيس، إبراهيم: **دلالة الألفاظ**. ط7. القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية. 1993. ص46.

اللغوية، والفضل في "فهم السامع يرجع إلى إيثار صوت على آخر، أو مجموعة من الأصوات على أخرى في الكلام المنطوق به"[1].

الصوت والدلالة:

إنّ التّطرق إلى علاقة الصوت بالدلالة، يرتبط بـ" طبيعة العلاقة بين الدالّ والمدلول، على اعتبار الصوت دالا؛ لأنّه يمثّل مكونا شكليا في اللغة"[2]، ويراد بالشكل هنا، كما هو مفهوم من السياق، مادة اللفظ الصوتية التي تمثّل الصّيغة الخارجية للشكل، أما المدلول: فهو الفكرة التي يستدعيها اللفظ[3]. وهذه العلاقة المزدوجة هي القوة التي تربط الصوت بمدلوله، أي الصيغة الخارجية للكلمة بالمحتوى الداخلي لها[4].

وسيتم، فيما يأتي، استعراض آراء الفلاسفة والعلماء حول قضية ربط الصوت بمدلوله، بداية من عهد فلاسفة اليونان وحتى عصرنا الحالي، وتناول الجدل الذي دار بينهم في الدلالة الصوتية، وما قد تؤديه الأصوات، بما تتصف به من ملامح تمييزية، من دور في المعنى.

أولا: الصوت والدلالة في الدراسات اللغوية القديمة:

شغلت العلاقة بين الصوت اللغوي المفرد، ودلالته، أذهان اللغويين والمفكرين ابتداء من الفلاسفة اليونان، إلى اللغويين الهنود، ثم إلى علماء اللغة العربية، وقد استمر الجدل حول إثبات هذه العلاقة، هل هي علاقة طبيعية بين الأصوات ومدلولاتها؛ أي أن الصوت متعلّق من خلال خصائصه بالدلالة؟ أم هي علاقة اصطلاحية تواضع عليها الناس، والأصوات وضعت بإزاء مدلولاتها دون رابط طبيعيّ بينهما؟

---

[1] أنيس، إبراهيم: **دلالة الألفاظ.** ص47.

[2] ينظر: جيرو، بيير: **علم الدلالة.** ترجمة منذر عياشي. ط1. دمشق: دار طلاس. 1992. ص21. بتصرف.

[3] أولمان، ستيفن: **دور الكلمة في اللغة.** ترجمة كمال بشر. ط12. القاهرة: دار غريب. 1997. ص 64.

[4] يقصد بالمحتوى الداخلي لها الأصوات، وما تتميز به من ملامح مميزة لها.

أولا: **الصوت والدلالة عند اليونان:**

من أهم القضايا الدلالية التي تناولها اليونان بالدراسة، قضية العلاقة بين اللفظ ومعنـــاه وقد انقسم الفلاسفة والمفكرون اليونان، في هذا الصدد، على فريقين: الفريـــق الأول يـــرى أن العلاقة بين الصوت ومعناه علاقة طبيعية، والفريق الآخر يرى أن العلاقة ناجمة عـــن عُـــرْف واصطلاح بين البشر[1].

ويرى أفلاطون، وهو أشهر من يمثل الفريق الأول، أن الصلة بين الأصوات ومدلولاتها صلة طبيعية ذاتية، أي أنها تثير في الذهن مباشرة مدلولاتها المخصّصة لها، وعندما لم يستطع إثبات هذه الصلة في بعض الألفاظ، لجأ إلى افتراض "أن الصلة الطبيعية كانت واضحة ســـهلة التفسير في بدء نشأتها، ثم تطورت الألفاظ، ولم يعد من اليسير أن نتبين بوضوح تلك الصلة، أو نجد لها تعليلاً أو تفسيراً"[2].

وأما الفريق الآخر، فيمثله أرسطو، فهو القائل: " للألفاظ معنى اصطلاحي نـــاجم عـــن اتفاق وعن تراضٍ بين البشر"[3] كما يقول: "اللغة نتاج العرف ما دامت الأسماء لا تنشـــأ بشـــكل طبيعي"[4] فهو يؤمن بأنّ "الصّلة بين اللفظ ومدلولـــه لا تعدو أن تكون صلة اصطلاحية عرفية، تواضع عليها الناس"[5]، لا صلة طبيعية تنشأ من محاكاة أصوات الطبيعة؛ معتبـــراً أن المعنـــى متطابقٌ مع التصوّر الذي يحمله العقل عنه، فـــ" ليست دلالة الكلمة على الشّيءِ كدلالة الـــدّخان على النّار، أو السّحاب على المطر...، فالدوال الطبيعيّة تقتصر على محض الإشارة، والدلالـــة اللّغويّة مثقلة بالفكر، الذي ينقله القائل إلى المخاطبين عن الشيء"[6]، وقد مال ديموقريطوس[7] إلى

---

[1] مونين، جورج: **تاريخ علم اللغة منذ نشأتها حتى القرن العشرين**. ترجمة بدر الدين القاسم. دمشق: وزارة التعليم العالي 1972. ص91.

[2] أنيس، إبراهيم: **دلالة الألفاظ**. ص63. نقلا عن .Miracuiouns birth of language.p.162.

[3] مونين، جورج: **تاريخ علم اللغة منذ نشأتها حتى القرن العشرين**. ص91.

[4] روبنز: ***موجز تاريخ علم اللغة عند الغرب***. ترجمة: أحمد عوض. **عالم المعرفة**. الكويت: المجلس الوطني للثقافة، والفنون، والآداب. 227. 1997م/41.

[5] أنيس، إبراهيم: **دلالة الألفاظ**. ص63.

[6] عبد البديع، لطفي: **التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا)**. الرياض: دار المريخ. 1989. ص47.

[7] ديموقريطوس: فيلسوف يوناني ولد في أبديرا من أعمال تراقيا (470 – 361). وكان يقرن اسم أرسطو دائماً باسم ديموقريطس تلميذه، وصديقه. ينظر: كرم، يوسف: **تاريخ الفلسفة اليونانية**. بيروت: دار القلم. (د.ت). ص38.

هذا الرأي، وأكد أن دلالة الألفاظ دلالة مكتسبة، واستدلّ على ذلك بإمكانية إطلاق أسماء جديـــدة على المسمّيات دون أن يتغير مضمون تلك المسمّيات بتغيير الأسماء[1].

وهناك بعض من اتَّخذ موقفا وسطا كـــ" أبيقور "[2] الذي يجمع بين الاتجاهين معتقـــداً أن "صيغ الكلمات نشأت بشكل طبيعي، ولكنها تغيرت عن طريق العرف"[3].

ثانيا. الصوت والدلالة عند الهنود:

بدأ الدرس اللغوي أول ما بدأ عند الهنود في القرن الرابع أو الخامس قبل الميلاد على يد بعض اللغويين الهنود، وعلى رأسهم إمام نحوييهم بانيني PANINI، وهو نحوي هندي اشتهر بتحليل بنية اللغة السنسكريتية[4]، وذلك بإظهار فكرة الجذر، وفكرة الأدوات المتممة، والتصريف، والحركات. وبالتالي أمكن للعلماء أن يبحثوا بحثاً لغوياً صرفاً في تكوين الكلمة[5]. وذلك بـــالربط بين فهم طبيعة المفردات والجمل من جهة، وفهم طبيعة المعنى من جهة أخرى.

ويرجع الفضل في اهتمام الهنود بدراسة لغتهم في هذا الوقت المبكر إلى كتابهم الديني (الفيدا)[6] الذي كان منبع الدراسات اللغوية، وذلك من أجل قراءة نصوصه قراءة صحيحة[7].

---

[1] الكبيسي، طراد: **كتاب المورد: دراسات في اللغة**. ط1. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة. 1986. ص64.

[2] أبيقور، أو أبيقورس:(341–270 ق.م): فيلسوف يوناني قديم، ولد في ساموس لأسرة أثينية، وصاحب مدرسة فلسفية سميت باسمه (الأبيقوريّة)، حيث ميز إبيقور ثلاثة أقسام في الفلسفة: العلم القانوني والطبيعة والأخلاق. الأول أساس العلم، ويعلم طرائق تمييز الحقيقة من الخطأ، والثاني يبحث في كون الأشياء وفسادها وطبيعتها، والثالث يميّز الأشياء التي توفر حياة سعيدة من الأشياء الضارة، وتذكر له كتابات كثيرة منها كتاب " في الطبيعة"، وآخر في المنطق اسمه " القانون". ينظر: كرم، يوسف: **تاريخ الفلسفة اليونانية**. ص 214– ص 222.

[3] روبنز: **موجز تاريخ علم اللغة في الغرب**. ص41.

[4] هي لغة قديمة في الهند تدعى (السنسكريتية الفيدية)، وهي ليست بعيدة عن اللغة الأم (الهندو– أوروبيّة)، وتتميز بغناها، وحرية قواعدها، ووفرة مفرداتها، وخضوعها لنظام مراجع مقيّد بتمثّلات أسطوريّة وطقوسية. فعلى اللّغة أن تعبّر عن الصّلات بين مظاهر العبادة، او الهيكل الإنسانيّ، والمظاهر المناخيّة أو السّماويّة. ينظر: رينو، لويس: **آداب الهند**. ترجمة زغيب هنري. ط1. بيروت: عويدات. 1989. ص 7.

[5] مونين، جورج: **تاريخ علم اللغة منذ نشأتها حتى القرن العشرين**. ص68.

[6] أولى الوثائق الأدبية في الهند، نصوص دينية تواترت مشافهة، ثم دوّنت كما وردت على ألسن الرواة، مجهولة التاريخ والكاتب، لكنها عمل الجماعات الآرية (من جذور هندية أوروبيّة) التي غزت الهند من شمالها الغربيّ حوالي (200) (ق. م). من هنا نسبة النصوص الفيدية القديمة إلى هذه الحقبة. ينظر: رينو، لويس: **آداب الهند**. ص 6.

[7] ينظر: عمر، أحمد مختار: **البحث اللغوي عند الهنود وأثره على اللغويين العرب**. بيروت: دار الثقافة. 1972. ص46.

ثالثا: الصوت والدلالة في الدراسات اللغوية العربية القديمة:

وصلت قضية العلاقة بين الصوت ومدلوله من اللغويين اليونان، والهنود، عن طريق الدراسات التي قدمها كلا الفريقين في هذا المجال، إلى علمائنا العرب الذين لم يألوا جهداً في دراستها، والبحث فيها، والاستدلال عليها بما تزخر به لغتنا العربية من شواهد، وقد انقسموا هم أيضا على فريقين: فريق منهم يؤيد العلاقة الطبيعية بين الصوت ومدلوله مثل: الخليل بن أحمد، وابن سينا، وابن قيم الجوزية، وابن جني، وفريق ينزع إلى العلاقة الاصطلاحية، منهم : أبو الحسن الأخفش، وأبو علي الفارسي.

وسيتم هنا تناول آراء الفريق المؤيد للعلاقة الطبيعية، لأهميتها وارتباطها بموضوع الدراسة، وقد برز الخليل بن أحمد في طليعة العلماء اللغويين العرب الذين أيدوا العلاقة الطبيعية بين الصوت ومدلوله، وتناول هذه القضية محاولا إثبات هذه العلاقة، فعلى سبيل المثال، نجده يوافق بين الصوت في دلالته على المعنى، وعلاقته بصوت الطائر في الاستطالة والقطع، فالراء مرددة مكررة مستطيلة، وصوت الجندب مثلاً مستطيل لا تقطيع فيه، وفيه نوع من التواصل؛ فجعلت له "صرّ" مشددة أدغم فيها صوتا الراء في دلالة على الاستمرارية والتواصل؛ لما في الإدغام من اتحاد للحرفين اسماً ورسماً ومخرجاً، وصوت البازي مثلاً متقطع، فقطعت الراء فكانت "صرصر"؛ فقد ربط إطالة الحكاية وترجيعها بالصوت نفسه، فإذا توهم الحاكي استطالة في صوت المصوت حاكاه بمقاطع طويلة، أما إذا توهم ترجيعا فإنه يحاكيه بمقاطع مكررة، فقال: "وكذلك قالوا "صر الجندب صريراً"[1] فكرروا الراء لما هناك من استطالة صوته، وقالوا: "صرصر الأخطب" لما هناك من تقطيع صوته"[2]. وجاء في "تهذيب اللغة" ما ورد على لسان الخليل في العين أيضاً :" "صرّ" الجندب يصرّ صريراً، وصرّ الباب يصرُّ؛ وكلّ صوت شبه ذلك فهو صرير إذا امتد، فإذا كان فيه تخفيف وترجيع في إعادةٍ ضوعف، كقولك: صرصر الأخطب صَرْصَرَةً "[3].

---

[1] الفراهيدي، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد: **العين**. باب (الصاد والراء). 81/7.

[2] **المصدر نفسه**. باب (الصاد والراء). 82/7.

[3] الأزهري، أبو منصور محمد بن أحمد: **تهذيب اللغة**. باب (الصاد والراء). 106/12.

وقد ذهب سيبويه إلى ما ذهب إليه أستاذه الخليل في الإشارة إلى وجود مناسبة طبيعية، بين أصوات البنية اللغوية ودلالتها، فهو لم يتوقف عند حدّ إثبات وجود مناسبة طبيعية بين الصوت ومدلوله فحسب، وإنما بين بنية الكلمة اللغوية ودلالتها، فقال: "ومن المصادر التي جاءت على مثال واحد حين تقاربَتْ المعاني: النَزَوان والنقزان، وإنما هذه الأشياء في زعزعة البدن واهتزازه في ارتفاع"[1]. فهو يؤكد أن صيغة "فَعَلان" تدل على زعزعة وتحرُّك واضطراب "ومثل هذا الغَلَيان لأنه زعزعة وتحرك. ومثله الغَثَيان لأنه تجيش نفسه وتثور"[2]، ورأى أنهم قد "جاؤوا بـ"الفَعَلان" في أشياء تقاربت. ومن ذلك: الطَّوَفان، والدَّوَران، والجَوَلان، شبهوا هذا حيث كان تقلّبا وتصرّفا بالغَلَيان، والغَثَيان، لأن الغَلَيان أيضا تقلُّب ما في القدر وتصرّفه"[3].

وهذا يعني أن سيبويه قد تنبّه إلى الدلالة الصوتية، وجعل في مبنى الكلمة دلالة على المعنى، فمهما اختلفت الأصوات في كلمة على وزن (فَعَلان) تبقى الكلمة تعبّر في دلالتها عن الاضطراب والحركة والزعزعة، وإلى هذا ذهب ابن قيم الجوزية، الذي جاء بعد ابن جني، عندما قال: "وكذلك لفظ "الدَّوَران والنَّزَوان والغَلَيان"، وبابه في لفظها من تتابع الحركة ما يدل على تتابع حركة مسماها"[4]، فهو يبين أن أوزان العربية لها دلالات معيّنة فمثلا: صيغة فَعَلان فيها دلالة على الحركة والاضطراب لتتابع الحركات فيها، فالحركة التي اشتملت عليها الصيغة هي الفتحة بنوعيها القصير والطويل؛ وهي تصوّر الحركات التي تصاحب الحَدَث، فنستشعر فيها الاهتزاز والاضطراب، وذلك لخفتها، وسهولة نطقها.

وتبدو عند ابن السكيت لمحات من الربط بين الصوت ومدلوله، حيث رأى أن الصوتين اللذين وقع فيهما الإبدال تحكمهما علاقة إما لتشابه في الصفة، أو تقارب في المخرج مما يؤدى إلى توحّد دلالات الألفاظ كاتّحاد مخرجي النون واللام، ويضرب لذلك أمثلة متعددة

---

[1] سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر: **كتاب سيبويه.** 5مج. تحقيق وشرح عبد السلام هارون. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية. 1999. 14/4.

[2] **المصدر نفسه:** 14/4.

[3] **المصدر نفسه.** 15/4.

[4] ابن قيم الجوزية، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر الدمشقي: **بدائع الفوائد.** 4ج في 2 مج. ط1. بيروت: دار الكتاب العربي. 1950. 1/ 108.

منها:" "هتنت السماء، و"هتلت" "تهتن تهتانا"، و"تهتل تهتالا"، وهى سحائب "هتن" و"هتل" "[1].
ومنها كذلك ما يكون لتغيّر الصوت دلالة مغايرة مثل " قبضت قبضة وقبصت قبصة "، ويقال إن القبصة أصغر من القبضة لأنها بأطراف الأصابع"[2]. لما لذلك من علاقة بمخرجهما وصفاتهما.

ثم أتى ابن فارس (ت 395هـ) الذي تبع من سبقه بفكرة الربط بين الصوت ومدلوله، ووضع معجمه (مقاييس اللغة)، فربط الجذر الثنائي بمعنى كلي، وجعل هذا الجذر أصلاً لدلالة عامّة يظل محتفظاً بها مع دخول الصوت الثالث في البنية الثنائية، فردّ أصل "القاف والطاء" إلى معنى القطع في قطع، وقطف، وغيرها من الصيغ، فيرى أن "القاف، والطاء، والعين أصل صحيح واحد يدلُّ على صرم، وإبانة شيء من شيء"[3]، وإذا ثلثتهما الفاء فإنها تدل على أخذ الثّمرة من الشّجرة وإن ثلثتهما اللام فإنها تدل على قطع الشيء، وكذلك إذا ثلثتهما الميم[4]؛ ومن ذلك أيضا أن ابن فارس في كتاب (اللام) يرد "اللام والزاي" إلى أصل صحيح يدل على ملازمة وملاصقة"[5]، ومنه لَزِقَ، لَزِكَ، لَزِمَ، لَزَنَ، لَزِجَ، كما أورد ابن فارس في (مقاييسه) جملة من الألفاظ الأخرى التي تتألف من مادّة واحدة وهي الفاء والراء (ف، ر) وصوت ثالث يغير معنى هذه المادة كلما حصل إبدال في الصوت[6]، ومن هذه الألفاظ: فَرَزَ، فَرُسَ، فَرَشَ، فَرَصَ، فَرَضَ، فَرَطَ، فَرَعَ، فَرَغَ، فَرَقَ، فَرَكَ، فَرَمَ، فَرُهَ، فَرَيَ، فَرَجَ، إلخ...

---

[1] ابن السكيت، أبو يوسف يعقوب ابن إسحاق: **الإبدال**. تقديم وتحقيق: حسين محمد شرف. القاهرة. الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية. 1978. ص61.

[2] **المصدر نفسه**. ص124.

[3] ابن فارس، أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريّا القزويني: **معجم مقاييس اللغة**. 6 مج. تحقيق: عبد السلام هارون. ط2. بيروت: دار الفكر. 1979. 101/5.

[4] **المصدر نفسه**. 5/ 103.

[5] **المصدر نفسه**. 204/5.

[6] ابن فارس: **معجم مقاييس اللغة**، 485/4 وما بعدها.

وللجاحظ في هذا الباب ما لا يترك، إذ يتّضح أن مفهومه للمعنى يبنى على رصد موقعه من جملة المعاني، ومقابلته باللفظ، فيحدد المعنى بأنّه مدلول الكلمة من الأشياء والأفكار والمشاعر[1].

وقال عن الدلالة الصوتية التي تستفاد من اللفظ (أصوات الكلمة الأصول)، وعدّها أقوى الدلالات: "والصوتُ هو آلةُ اللَّفظِ، والجوهرُ الذي يقوم به التقطيع، وبه يُوجَد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظاً ولا كلاماً موزوناً، ولا منثوراً إلاّ بظهور الصوت"[2]، من هنا يتضح إدراك الجاحظ إلى أن اللفظ هو عبارة عن مقاطع صوتية تتكون من أصوات تتألّف منها كلمات تنظم في جمل فتؤدي معانيَ شتّى.

ويعدّ ابن جني (ت 392هـ) رائداً في دراسته الدلالة الصوتية قبل أن يتوسّع فيها علم الدلالة الحديث، فقد فطن للدلالة الصوتية، إذ وجدناه في كتابه (الخصائص) يولي اهتماماً كبيراً لها، حيث نراه يخصّص لها حيزاً واسعاً فيه، وقد تناولها بالبحث والدراسة في عدة أبواب منه، مثل: (باب في الاشتقاق الكبير)[3]، و(باب في تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني)[4]، و(باب في إمساس الألفاظ أشباه المعاني)[5]، وغير ذلك مما جاء متفرقا في أبواب الكتاب. ومما هو جدير بالإشارة إليه أن الدلالة الصوتية عند ابن جني نجدها تحت اسم الدلالة اللفظية، ويعدّها من أقوى الدلالات حيث يقول: "اعلم أن كلَّ واحد من هذه الدلالات معتدٌ مُراعى مُؤْثَر، إلا أنها في القوة والضعف على ثلاث مراتب: فأقواهن الدلالة اللفظية، ثم تليها الصناعية، ثم تليها المعنوية"[6]. فلكلّ دلالة من هذه الدلالات دورها في تحديد المعنى، ولهذا يجب أخذ جميع هذه الدلالات بعين الاعتبار، إلا أن الدلالة اللفظية (الصوتية) – عند ابن جني – تعدّ أقوى من الدلالتين الصناعية

---

[1] عاصي، ميشال: **مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ**. بيروت: دار العلم للملايين. 1974. ص166.

[2] الجاحظ، عمرو بن بحر: **البيان والتبيين**. 4ج. تحقيق عبد السلام هارون. القاهرة: مكتبة الخانجي. 2003. 79/1.

[3] ابن جني، أبو الفتح عثمان: **الخصائص**. 3مج. تحقيق محمد علي النّجار. ط2. بيروت: دار الهدى. 1952. 2/ ص133– ص139.

[4] **المصدر نفسه**. 2 / ص145– ص152.

[5] **المصدر نفسه**. 2/ ص152– ص168.

[6] ابن جني، أبو الفتح عثمان: **الخصائص**. 98/3.

(الصرفية) والمعنوية (النحوية). وأرجع سبب زيادة قوة الدلالة اللفظية عن باقي الدلالات الأخرى إلى أن معرفتها تتوقف على الأصوات المكوّنة للكلمة، فاسم الفاعل "قائم" من قام، ودلالة لفظه على مصدره، فلفظه يفيد الحدث الذي هو القيام، وصيغته وبناؤه يفيد كونه صاحب الفعل[1] فـ(قام) مثلا، بوحداتها الصوتية تدل على القيام، أي أننا وقفنا على الحدث من خلال البنية اللغوية للكلمة، وهكذا كلّ فعل بأصواته يؤدي معنى الحدث، " فالضرب والقتل نفس اللفظ يفيد الحدث فيهما"[2]، أي أن كلّ واحد منهما يدل على حدث مغاير للآخر تبعاً لاختلاف أصواتهما، فاختلاف الأصوات بين ضرب وقتل، هو الذي أدى إلى اختلاف المعنى لما تدل عليه أصوات كلّ كلمة من دلالات، تبعاً لملامحها المميزة لها.

وفي حديثه عن محاكاة الأصوات للأحداث قال ابن جني، في الفصل الرابع من كتابه (الخصائص)، الذي أسماه "**إمساس الألفاظ أشباه المعاني**": "إنّهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المُعَبَّر عنها؛ فيعدّلونها بها، ويحتذونها عليها، ومن ذلك قولهم: **خضم وقضم: فالخضم** لأكل الرَّطْب كالبطيخ والقثاء، وما كان نحوهما من المأكول الرطب، **والقضم** للصلب اليابس، نحو: قَضَمَتِ الدابةُ شعيرها، ونحو ذلك. وفي الخبر: "قد يدرك الخضْم بالقضم"، أي: قد يدرك الرخاء بالشدة، واللين بالشظف. وعليه قول أبي الدرداء:" يخضمون ونقضم والموعد الله "، فاختاروا الخاء لرخاوتها للرّطب، والقاف لصلابتها لليابس؛ حذواً لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث"[3]. كما أن صوت القاف "يدلُّ على المفاجأة التي تحدث صوتا"[4]، بينما يدلُّ صوت الخاء على "المطاوعة والانتشار، وعلى التلاشي مطلقا"[5]. ومن هنا استخدم صوت القاف للحدث الذي ينتج عنه صوت (قضم) لأن اليابس يحدث صوتا عند قضمه، أما صوت الخاء فكان مصاحبا لما في أكله سهولة لدلالته على المطاوعة.

---

[1] ابن جني، أبو الفتح عثمان: **الخصائص**. 101/3.

[2] **المصدر نفسه**. 101/3.

[3] **المصدر نفسه**. 2/ ص157- ص158.

[4] العلايلي، عبد الله: **مقدمة لدرس لغة العرب وكيف نضع المعجم الجديد**. القاهرة: المطبعة العصرية. (د. ت). ص210.

[5] **المرجع نفسه**. ص210.

"ومن ذلك قولهم: **النضح** للماء ونحوه، **والنضخ** أقوى من النّضح، قال الله سبحانه: "**فِيهِمَا عَيۡنَانِ نَضَّاخَتَانِ** "[1]؛ فجعلوا الحاء؛ لرقّتها للماء الضعيف، والخاء؛ لغلظها لما هو أقوى منه"[2].

"ومن ذلك قولهم: **صَعِدَ وسَعِدَ**". فجعلوا الصاد لأنها أقوى لما فيه أثر مشاهدٌ يُرى، وهو الصعود في الجبل والحائط، ونحو ذلك. وجعلوا السين، لضعفها، لما لا يظهر، ولا يشاهد حسّاً، إلا أنه مع ذلك فيه صعود الجَدَّ، لا صعود الجسم؛ ألا تراهم يقولون: هو سعيد الجَدّ وهو عالي الجدّ، وقد ارتفع أمره، وعلا قَدْرُهُ. فجعلوا الصاد، لقوتها، مع ما يشاهد من الأفعال المعالجة المُتَجَشَّمَة، وجعلوا السين، لضعفها، فيما تعرفه النفس وإن لم تره العين"[3].

* **وفي الفصل الثالث من كتابه، وهو "تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني** ربط ابن جني بين الصوت ومعناه معتمدا على تماثل الأصوات في صفاتها أو تقارب مخارجها، الذي يؤدي بدوره إلى اتفاق المعنى أو تقاربه، وقد يقع التصاقب في صوت واحد، وصوتين وثلاثة أصوات.

ومن أمثلة تصاقب الصوت الواحد قول الله سبحانه: "**أَلَمۡ تَرَ أَنَّآ أَرۡسَلۡنَا ٱلشَّيَٰطِينَ عَلَى ٱلۡكَٰفِرِينَ تَؤُزُّهُمۡ أَزّٗا** "[4] أي تزعجهم وتقلقهم.فهذا في معنى تهزُّهم هَزّا، والهمزة أخت الهاء؛ فتقارب اللفظان لتقارب المعنيين. وكأنهم خصّوا هذا المعنى بالهمزة لأنها أقوى من الهاء، وهذا المعنى أعظم في النفوس من الهَزِّ؛ لأنك قد تهزُّ ما لا بال له، كالجِذْع، وساق الشجرة ونحو ذلك"[5]. ومنه "العَسَفُ والأَسَفُ، والعين أخت الهمزة كما أن الأسَفَ يَعْسَفُ النَّفْسَ وينال منها، والهمزة أقوى من العين؛ كما أن أَسَفَ النّفس أغلظ من التردد بالعَسَفِ"[6].

---

[1] سورة الرحمن، آية 66.
[2] ابن جني، أبو الفتح عثمان: **الخصائص**. 158/2.
[3] **المصدر نفسه**. 161/2.
[4] سورة مريم، آية 83.
[5] ابن جني، أبو الفتح عثمان: **الخصائص**. 146/2.
[6] **المصدر نفسه**. 146/2.

ومن ذلك أيضاً قوله: "القبض بالضاد معجمة باليد كلها، وبالصاد غير معجمة بـأطراف الأصابع. وذلك أن الضاد لتفشيها واستطالة مخرجها جُعلت عبارة عن الأكثر، والصاد لصفائها وانحصار مخرجها، وضيق محلّها جُعلت عبارة عن الأقل"[1]. وهو بذلك يكرر ما قاله ابن السكيت في القبض والقبص[2]، لكن كلامه جاء معلّلا بما يثبت علاقة صفات الصوت بالمعنى، فانتقاؤنا للصوت من حيث اتصافه بملامح القوة والضعف يتّفق وقوة المعنى، فصوت الضاد الذي يتصف بملمح الاستطالة وهي صفة قوة فيه، استخدم للتعبير عن معنى الكثرة في مدى ما تقبض عليه اليد، أما صوت الصاد فلانحصار مخرجه، وهو بذلك أضعف من صوت الضاد، عبّر به عن معنى القلّة في مدى ما تقبض عليه اليد، ومن هنا فإن إحلال صوت مكان صوت آخر سيؤدي إلى حدوث تغيّر في دلالة الكلمة.

وقال: "وقد تقع المضارعة في الأصل الواحد بالحرفين نحو قولهم:"السحيل والصهيل، ذاك من "س ح ل"، وهذا من "ص هـ ل "، والصاد أخت السين كما أن الهاء أخت الحاء. ونحو منه قولهم (سحل) في الصوت و(زحر)، والسين أخت الزاي؛ كما أن اللام أخت الراء"[3]. وقالوا: "جَلَفَ وجَرَمَ، فهذا للقَشْر وهذا للقطع، وهما متقاربان معنى، متقاربان لفظاً؛ لأن ذاك من" ج ل ف"، وهذا من "ج ر م"[4] . فالقشر يدخل في القطع فأصل الدلالة واحد.

وقال: "وقد تكون المقاربة بالأصول الثلاثة (الفاء والعين واللام) فقالوا: عصر الشيء وقالوا: أزلَه إذا حبسه، والعصر ضرب من الحبس، وذلك من **(ع ص ر)**، وهذا من **(أزل)**، والعين أخت الهمزة، والصاد أخت الزاي، والراء أخت اللام"[5]. يلجأ ابن جني في مبحثه هذا في الأصل إلى ما يسميه أخوّة الصوت للصوت، ولعله يقصد بهذه الأخوة التقارب في المخرج؛ فالهمزة أخت العين لأن كلا الصوتين يخرج من الحنجرة، واللام أخت الراء لأنهما صوتان

---

[1] ابن جنى، أبو الفتح عثمان: **المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها**. جزءان. تحقيق علي النجدي ناصف، وعبد الفتاح إسماعيل شلبي. ط2. القاهرة: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية. 1966. 55/2.

[2] ينظر رأي ابن السكيت. ص(72) من نفس المبحث.

[3] ابن جني، أبو الفتح عثمان: **الخصائص**. 149/2.

[4] **المصدر نفسه**. 149/2.

[5] ابن جني، أبو الفتح عثمان: **الخصائص** 150/2.

لثويان، والصاد أخت الزاي لتوحد مخرجهما الأسناني اللثوي، وهما من الأصوات الصفيرية، وهكذا.

ومما قاله (ابن جني) أيضا في محاكاة الأصوات للأحداث المعبّر عنها: إنّ العربي قد أبدع كلماته: " سوقاً للحروف على سمت المعنى المقصود والغرض المطلوب": بمعنى أنهم " قد يضيفون إلى اختيار الحروف، وتشبيه أصواتها بالأحداث المُعَبَّرِ عنها بها ترتيبها، وتقديم ما يضاهي أول الحدث، وتأخير ما يضاهي آخره، وتوسيط ما يضاهي أوسطه"[1]. فهو بذلك يصور الأحداث والأشياء والحالات بأصوات حروفه، إذ نراه يقول: "فقالوا: بحث: فالباء لغلظتها تشبه بصوتها خفقة الكف على الأرض، والحاء لصَحَلِها[2] تشبه مخالب الأسد، وبراثن الذئب، ونحوهما إذا غارت في الأرض، والثاء للنفث، والبث للتراب، وهذا أمر تراه محسوساً محصّلا"[3].

فوصف ابن جني هنا صوت (الباء) وصوت (الحاء) وصوت (الثاء) في الفعل (بحث)، فالباء لغلظها، ولعله يعني بذلك أنها مجهورة، وانفجارية، لأنّ "الباء صوت شفوي انفجاري مجهور"[4]. لهذا شبهها ابن جني بخفقة الكف على الأرض، وهي تناسب بداية البحث الذي يحتاج إلى قوة يستمدّها من كون الباء انفجارية ومجهورة، والحاء لصحلها أي بَحَّتِها في الصوت، " فالحاء صوت حلقي احتكاكي مهموس"[5]، لذا نجد ابن جني يشبهها بمخالب الأسد، أو براثن الذئب إذا غارت في الأرض؛ لأنّ مخرج الحاء من الداخل، فتحتاج إلى جهد عضلي عند نطقها، وكذلك البحث، و"الثاء" مما بين الأسنان فهو صوت احتكاكي مهموس[6]، واستخدم هذا الصوت في نهاية الكلمة لأنّ الإنسان في نهاية البحث يكون قد حصل على الشيء المفقود، فلا تحتاج إلى

---

[1] ابن جني، أبو الفتح عثمان: **الخصائص**. 162/2.

[2] الصَّحْل: البحة في الصوت. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. المادة (ص. ح. ل).

[3] ابن جني، أبو الفتح عثمان: **الخصائص**. 163/2.

[4] بشر، كمال: **علم اللغة العام/ الأصوات العربية**. ص101.

[5] **المرجع نفسه**. ص121.

[6] **المرجع نفسه**. ص118.

قوة بداية البحث، من هنا نرى أنّ المعنى عند ابن جني ينبني على ما تتّصف به الأصوات من ملامح تكسبها قوة أو ضعفا.

ومنه أيضا "شَدَّ الحبل ونحوه، فالشين بما فيها من التّفشّي تُشَبّهُ بالصوت أول انجذاب الحبل قبل استحكام العقد، ثم يليه إحكام الشّدّ. والجذب، وتأريب العَقْد، فيعبّر عنه بالدال التي هي أقوى من الشين، لا سيما وهي مُدَّغمة، فهو أقوى لصنعتها، وأدلّ على المعنى الذي أُريد بها"[1]. وفي هذا ذروة ما بلغه ابن جني في إثبات دلالة الصوامت بما تتّصف به من ملامح تمييزية، على الأحداث المعبرة عنها، فهو يربط بين ملمح التفشي في صوت الشين، وجذب الحبل، وملمحي الانفجار والجهر في صوت الدال، وهما ملمحا قوة، وإحكام العقد والربط.

وكان ابن جني يشير إلى أن الأصوات، بما لها من خواص تعبيرية، سواء أكانت منفردة أم مقترنة بغيرها، تشترك في التعبير عن معنى بعينه، فإذا تقلبت هذه الأصوات كانت المعاني متقاربة أيضاً وهو كما يقول عنه باب واسع يعمّ أكثر اللغة[2]. وقد أطلق ابن جني على هذا الضرب "الاشتقاق الأكبر"وحدُّه" أن تأخذ أصلاً من الأصول الثلاثية فتعقد عليه، وعلى تقاليبه الستة معنى واحداً، تجتمع التراكيب الستة وما يتصرف من كل واحد منها عليه"[3]. ومن ذلك تقاليب (ج ب ر) فهى "أين وقعت للقوة والشدة"[4]، وتقاليب (ق و ل) فهي أين وقعت "للإسراع والخفة"[5]، وتقاليب (س ل م) فهي أين وقعت "للإصحاب والملاينة"[6].

ففي هذا الباب ناسب ابن جني بين اللفظ ومدلوله مناسبة طبيعية، فالأصوات مهما كان ترتيبها تجتمع على معنى واحد، وما يبتعد منها عن هذا المعنى فإنه "يرد إليه بلطف التأويل"[7].

---

[1] ابن جني، أبو الفتح عثمان: **الخصائص.** 2/ 163.

[2] ابن جني، أبو الفتح عثمان: **المنصف لكتاب التصريف للإمام أبي عثمان المازني النحوي البصري.** 3ج. تحقيق إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين. ط1. القاهرة : البابي الحلبي. 1960. 1/29.

[3] ابن جني، أبو الفتح عثمان: **الخصائص.** 2 / 134.

[4] **المصدر نفسه.** 2 / ص135 – ص136.

[5] **المصدر نفسه.** 2 / 134– 135.

[6] **المصدر نفسه.** 2/ 137.

[7] مجاهد، عبد الكريم: **الدلالة اللغوية عند العرب.** عمان: دار الضياء. 1985. ص209.

هذا في الصوامت أما فيما يتعلّق بالحركة، وما ينتج عن تغيّرها من تغيّر بالدلالة، فإن العرب تميّز بين المعاني بالحركات: (الفتحة والضمة والكسرة)، وتجعل صوت الحركة الأقوى للمعنى الأقوى، وصوت الحركة الأضعف للمعنى الأضعف؛ ويعرض ابن جني أمثلة لقيمة الحركة، وأثرها في المعنى حين يتناول مادة الذّل فيقول أنهم "جعلوا (**الذِّل**) بكسر الذال في الدابة ضد الصعوبة، و(**الذُّل**) بضمها للإنسان وهو ضد العز، وكأنهم اختاروا للفصل بينهما الضمة للإنسان والكسرة للدابة، لأن ما يلحق الإنسان أكبر قدراً مما يلحق بالدابة، فكأن العرب اختاروا الضمة لقوتها للإنسان، والكسرة لضعفها للدابة"[1]. ويذكر أنهم يقولون في الشيء الحلو: (حلا) في فمي (يحلو)، (حَلِيَ) في عيني، فجعلوا بناء "فَعَل" لما يذاق بالفم كي يظهر الضمة وهي قوية، وبناء "فَعِل" بالكسرة لما كان لغير تلك الحاسة كي تظهر الياء، وهي أخف وأضعف من الواو، وحصّة الناظر أضعف من حِسّ الذوق بالفم[2]. وهكذا وجهت الضمة لثقلها نحو المعنى الأقوى، بعكس الكسرة الأخف التي وجهت لخفتها مقارنة بالضمة نحو المعنى الأضعف.

نلاحظ من خلال الأمثلة السابقة، التي قدّمها ابن جني، أنه استطاع أن يتحسس دلالة صوتية طبيعية نابعة من خصائص الصوت، وأن هناك علاقة وثيقة بين الصّوت ومدلوله، وذلك بالاعتماد على صفات الأصوات المكوّنة للبنية اللغوية كصفات: الهمس والجهر، والاحتكاك والانفجار، والتفخيم والترقيق....إلخ، ومخارج هذه الأصوات، وهذه الصفات أكسبت الأصوات قيماً تعبيرية، وأنّ ثَمَّة علاقة تربط بين الصوت ودلالته.

ومن الذين تركوا بصماتهم في مجال الدلالة الصوتية ابن سينا، فقد ألّف رسالة سماها "أسباب حدوث الحروف " قال في الفصل السادس منها: إنّ كلّ صوت من الأصوات الهجائية يحاكي صوتا من أصوات الطبيعة: "... **فالخاء:** عند حكّك كل جسم ليّن حكّاً كالقشر بجسم صلب...، **والقاف:** عن شقّ الأجسام وقلعها دفعة...، **والكاف:** عند وقوع كل جسم صلب كبير على بسيط آخر صلب مثله...، **والطاء:** عن تصفيق اليدين بحيث لا تنطبق الراحتان، بل ينحصر هناك هواء له دوي، ويسمع عن القلع أيضا مثله...، **والراء:** عن تدحرج كرة على لوح

---

[1] ابن جنى، أبو الفتح عثمان: **المحتسب**. 2 /18.

[2] **المصدر نفسه**. 19/2.

من خشب من شأنه أن يهتزّ اهتزازاً غير مضبوط بالحبس...، **واللام:** عن صـفق اليـد علـى رطوبة...، **والفاء:** عن حفيف الأشجار...، **والباء:** عن قلع الأجسام اللينة المتلاصقة بعضـها عن بعض"[1].

مما سبق نلاحظ، أن ابن سينا قد خالف ابن جني عندما قال إن صوت القاف يحمل دلالة انشقاق الأجسام ذات الرطوبة اللطيفة، في حين ربط ابن جني بين صوت القـاف لصـلابتها، واستخدامها لليابس من الأشياء.

ويعدُّ قيام ابن سينا، في توضيح مدى محاكاة الأصوات لأصوات الطبيعة، تأكيداً أنه كان من أنصار المناسبة الطبيعية بين الصوت ومدلوله، لكن نجد أنّ بعض الأصوات وعددها أربعة أصوات، وهي: " الهمزة، والظاء، والميم، والنون "، لم يأت على ذكرها، فلعلّه لـم يجـد فـي أصوات الطبيعة ما يحاكي هذه الأصوات فلم يشر إليها، وإلى هذا ذهب المحققان[2].

وقد وضح ابن سينا (427هـ) الدلالة الصوتية ودورها في عملية الاتّصال، فوقف على دقائق الأبعاد النفسية للدلالة الصوتية اعتماداً على درايته بعلم النفس، واعتماده منهج التّشـريح، وهو ما يعطي لتحليله طابع الدّقة والعمق اللازمين، وذلك ما يتطـابق مـع نشـاطه كطبيـب وفيلسوف في آن واحد، فيقول: "ومعنى دلالة اللفظ أن يكون إذا ارتسم في الخيال المسموع اسم،

[1] ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله: **رسالة أسباب حدوث الحروف**. ط1. تحقيق: محمد حسان الطيان، ويحيى مير علم. دمشق: مجمع اللغة العربية.1983. ص93-97. وينظر في الرواية الثانية، ص133- ص136. حيث ورد فيها: "**فالخاء:** عن حكك جسماً جافاً بجسم صلب إلى الدّقة مع الامتداد بحيث يزيل خشونته الليّنة، ولا ينفُذُ إليه، **والكاف:** تسمعها عند قرع جسم صلب بجسم صلب، وعن إنشقاق الأجسام اليابسة، **والطاء:** بتصفيق اليدين وفي الراحتين أدنى تقبيب ينحصر فيه هواء ذو دوي، **والراء:**عن ارتعاد ثوب معرض لريح قوية مستوثق من مشد له لا يفارقه، وقد يسمع عند تدحرج كرة صلبة على لوح من الخشب، **واللام:** عن لطم الماء باليد، أو زج الإصبع فيه بعنف يوغل فيه الهواء، ثمّ ينثني صاعداً...، **والفاء:** عن حفيف الأشجار وما أشبهها، **والباء:** عن قلع الأجسام اللينة المتلاصقة بعضها عن بعض".

[2] المحققان محمد حسن الطيان، ويحيى مير علم: ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله: **رسالة أسباب حدوث الحروف/ الهامش.** ينظر في الرواية الثانية، ص136. نجد أن الروايتين الأولى والثانية تتفقان في سقوط أصوات " الهمزة، والظاء، والميم، والنون "، وتنفرد الرواية الثانية بصوت " الصاد" .

ارتسم في النفس معنى، فتعرف النَّفْس أنّ هذا المسموع لهذا المفهوم، فكلّما أورده الحس على النفس التفتتإلى معناه"[1].

أما عباد بن سليمان الصيمري، أحد المعتزلة، الذي عُرِف بأنه من أشهر المفكرين العرب تعصبا لفكرة الربط بين الصوت ومدلوله، فيروي السيوطي أنه كان يقول: "إن بين اللفظ ومدلوله مناسبةً طبيعيةً حاملةً للواضع على أن يضع، وإلا كان تخصيص الاسم المعيّن بالمسمى المُعَيّن ترجيحاً من غير مرجح"[2]. ونرى أن أنصاره ومؤيدي رأيه قد أكّدوا معرفته بمناسبة الألفاظ لمعانيها محتجين على ذلك بقولهم إنه: "سئل ما مسمّى إذغاغ وهو بالفارسية الحجر، فقال أجد فيه يبساً شديداً، وأراه الحجر"[3]. فوازن بين قوة كلّ من صوتي (الذال) القويّ لجهره، و(الغين) القويّ لتفخيمه، وقوّة المعنى المقصود.

كما أن السيوطي قد نقل عمن سبقه ممن قالوا بالمناسبة الطبيعية بين الألفاظ ومعانيها، من ذلك أنَّ العرب تجعل الصوت الأضعف للألفاظ الضعيفة، والصوت الأقوى للألفاظ القوية، فقال: "فانظر إلى بديع مناسبة الألفاظ لمعانيها، وكيف فاوتت العرب في هذه الألفاظ المقترنة المتقاربة في المعاني، فجعلت الحرف الأضعف فيها والألين، والأَخْفى، والأَسْهَل، والأَهْمس لما هو أدنى وأقلّ وأخفّ عملاً أو صوتاً، وجعلت الحرف الأقوى، والأشدّ والأظهر، والأجهر لما هو أقوى عملاً وأعظم حسّاً، ومن ذلك المدّ والمطّ، فإنّ فِعْلَ المطّ أقوى، لأنه مدّ وزيادة جذب، فناسب الطاء التي هي أعلى من الدال"[4].

ونحا الرازي منحى اللغويين الذين يؤكّدون وجود هذه المناسبة بين الصوت ومدلوله، ويرى أن فضيلة الكلمة قد تحصل بحسب مادتها وهي الأصوات، ويسوق أمثلة للقيمة الرمزية

---

[1] ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله: **الشفاء: المنطق، العبارة.** تحقيق: محمود الخضيري. القاهرة: دار الكاتب العربي. 1970. ص180.

[2] السيوطي، عبد الرحمن جلال الدين: **المزهر في علوم اللغة وأنواعها.** مجلدان. شرحه محمد أحمد جاد المولى بك وآخرين. ط3. بيروت: المكتبة العصرية. 1987. 47/1.

[3] **المصدر نفسه.** 47/1.

[4] السيوطي، عبد الرحمن جلال الدين: **المزهر في علوم اللغة وأنواعها.** 53/1.

للأصوات بسبب مخارجها وخصائصها قائلا: في الآية الكريمة "**وَأَنَّهُۥ هُوَ أَغۡنَىٰ وَأَقۡنَىٰ** "[1] الإقنـاء فوق الإغناء والذي عندي أن الحروف متناسبة في المعنى فنقول لمّا كان مخرج القـاف فـوق مخرج الغين جعل الإقناء لحالة فوق الإغناء"[2]. وقال في الفرق بين الهواء والهباء: إن الهواء إذا خالطه أجزاء ثقيلة أرضية ثقل من لفظه حرف فأبدلت الواو الخفيفة بالباء التـي لا تنطـق إلا بإطباق الشفتين بقوة، وفي الباء ثقل ما[3].

وتابع ابن قيم الجوزية (751هـ) ؛ حيث رأى أن "المناسبة الحقيقية معتبرة بين اللفظ والمعنى طولاً وقصراً، وخفة وثقلاً، وكثرة وقلة، وحركة وسكوناً، وشدة وليناً فإن كان المعنـى مفرداً أفردوا لفظه، وإن كان مركباً ركبوا اللفظ، وإن كان طويلاً طولوه " كالقطنط والعَشَـنَّقُ " للطويل، فانظر إلى طول هذا اللفظ لطول معناه، وانظر إلى لفظ "بُحْتُر" وما فيـه مـن الضـم والاجتماع لما كان مسماه القصير المجتمع الخلق، وكذلك لفظة الحديد والحجر والشـدة والقـوة ونحوها. تجد في ألفاظها ما يناسب مسمياتها، وكـذلك لفظـا الحركـة والسـكون مناسـبتهما لمسمياتهما معلوم بالحس...، وكذلك "الدّجال والجرّاح والضرّاب والأفّاك" في تكـرر الحـرف المضاعف، منها ما يدل على تكرار المعنى"[4]. **ويعترف ابن قيِّم بأن أي تغير في المبنى بزيادة أو نقصان يؤدي إلى تغير في المعنى، وأن لتضعيف الحرف دلالته على التكرار، ودلّـل علـى مناسبة اللفظ للمعنى من حيث طول اللفظ وقصره، فإن كان المعنى فيه دلالة على الطول كـان اللفظ طويلا، و إن كان المعنى فيه دلالة على الضمّ والاجتماع، أو على الشدة والقـوة كـان اللفظ قصيرا، وأنّ هذا الاختلاف في الدلالة قد ينشأ من طبيعة الصوت نفسه، أو من صفته من جهر وهمس، وتفخيم وترقيق، واحتكاك وانفجار. وقد ينشأ من تكرار الصوت، أو من كونـه صوتاً متحركاً مما يكسبه قوة تتناسب وقوة الدلالة، أو ساكنا فيكون سـكونه دليـل ضـعف يتناسب والدلالة التي يدلُّ عليها.**

---

[1] سورة النّجم. آية 48.

[2] الرازي، محمد فخر الدين: **التفسير الكبير**. 16مج. ط2. طهران: دار الكتب العلمية. 1981. 22/29.

[3] **المصدر** نفسه. 142/29.

[4] ابن قيم الجوزية، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر الدمشقي: **بدائع الفوائد**. 1/ 108.

ومثّل أيضا للعلاقة بين الصوت ومعناه بقوله: "اعلم أن المتكلم لما استغنى عن اسم الظاهر في حال الإخبار لدلالة المشاهدة عليه جعل مكانه لفظاً يومىء به إليه، وذلك اللفظ مؤلف من همزة ونون **(أنا)**. أما الهمزة فلأن مخرجها من الصدر، وهو أقرب مواضع الصوت إلى المتكلم، إذ المتكلم في الحقيقة محلّه وراء حبل الوريد. قال الله تعالى: "**وَلَقَدْ خَلَقْنَا ٱلْإِنسَـٰنَ وَنَعْلَمُ مَا تُوَسْوِسُ بِهِۦ نَفْسُهُۥ ۖ وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ ٱلْوَرِيدِ** "[1]...، فإذا كان المتكلم على الحقيقة محله هناك، وأَرَدْت من الحروف ما يكون عبارة عنه، فأولاها بذلك ما كان مخرجه من جهته، وأقرب المواضع إلى محلّه، وليس إلا "**الهمزة**"[2] أو "**الهاء**"[3]، لأن مخرجهما من داخل الحلق الحنجرة، و"**الهمزة**" أحق بالمتكلم لقوتها بالجهر والشدة، وضعف الهاء بالخفاء؛ فكان ما هو أجهر، أقوى وأولى بالتعبير عن اسم المتكلم الذي الكلام صفة له، وهو أحق بالاتّصاف به. وأما اتصالها مع النون[4]؛ فلما كانت "**الهمزة**" بانفرادها لا تكون اسماً منفصلاً كان أولى ما وصلت به "**النون**" أو بحرف المد واللين؛ إذ هي أمهات الزوائد. ولم يمكّن حروف المد مع "**الهمزة**" لذهابها عند التقاء الساكنين نحو "**أنا الرجل**"، فلو حذف الحرف الثاني لبقيت "**الهمزة**" في أكثر الكلام منفردة مع "لام التعريف" فتلبس **بالألف**[5] التي هي أخت **اللام**، فيختل أكثر الكلام، فكان أولى ما قرن به النون لقربها من حروف المد واللين"[6]، فهو يؤكد هنا أن سبب اختيار صوت الهمزة في التعبير عن الذات المعلومة (ذات المتكلم) ناتج عن قوته لانفجاره، فهذا الصوت لا يختفي في أي صوت آخر، وكذلك صوت النون، فهو صوت قوي، لأنه يتّسم بملمح الأنفية، ويعدّ هذا الملمح صفة قوة تمكنه من التأثير في غيره من الأصوات.هذا بالإضافة إلى اتصافه بصفة الوضوح السمعي لأنه من الأصوات المائعة[7] التي تعد أوضح من جميع

---

[1] سورة ق، آية 16.

[2] الهمزة صوت حنجري ليس مجهورا ولا مهموسا انفجاري مرقق، اكتسب قوته من صفة الانفجار.

[3] الهاء صوت حنجري مهموس احتكاكي مرقق، صوت ضعيف لكونه صوتا احتكاكيا خفيا.

[4] النون صوت لثوي أنفي مجهور، مائع/رنان، اكتسب قوته من ملمح الأنفية " الغنة".

[5] يقصد هنا ألف الوصل التي تلازم لام التعريف.

[6] ابن قيم الجوزية، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر الدمشقي: **بدائع الفوائد**: 1/ 176.

[7] الأصوات المائعة، كما ذكرنا، هي (اللام، والميم، والراء، والنون).

الصوامت، لما فيها من حزم صوتية، والحزم الصوتية التـــي يطلــق عليهـــا (formants)[1] أو مكونات، هي "الترددات أو مجموعة الترددات التي تشكّل نوع الصوت (Timbre)[2]، وتميّــزه من الأصوات الأخرى ذات الأنواع المختلفة"[3]. ومعنى هذا الكلام أن هذه الحزم الصوتية تختلف باختلاف الملامح المميزة للأصوات.[4]

كما قال ابن قيم في تناسب قوة الصوت وضعفه مع دلالته: "ولقد مكثت برهة يَرِدُ عليّ اللفظ لا أعلم موضوعه، فأجد معناه من قوة لفظه، ومناسبة تلك الحروف لذلك المعنى، ثم أكشفه فأجده كما فهمته أو قريبا منه"[5]. ومثّل على ذلك بقوله "وتأمل قولهم "**حجــر**"، و"**هــواء**" كيــف وضعوا للمعنى الثقيل الشديد هذه الحروف الشديدة، ووضعوا للمعنى الخفيــف هــذه الحــروف الهوائية التي هي من أخف الحروف"[6]. فناسب بين الأصوات الانفجارية ومعنى القوة الناتجة عن طبيعة إنتاجها، والمعنى الثقيل، وبين الأصوات الاحتكاكية والمعنى الخفيف.

أما عن مناسبة الحركات للمعاني المعبرة عنها من حيث القوة والضّعف فقال ابن قــيم: "إنهم في الغالب يجعلون الضمة التي هي أقوى الحركات للمعنى الأقوى، والفتحة الخفيفة للمعنى الخفيف، والكسرة المتوسطة للمتوسط ...، ونظير هذا قولهم "ذِبْح" بكسر أوله للمذبوح "وذَبْــح" بفتح أوله لنفس الفعل، ولا ريب أن الجسم أقوى من العرض، فأعطوا الحركة القويّــة للقــويّ والضّعيفة للضعيف، وهو مثل قولهم: " نَهْب، ونِهْبَ" بالكسر للمنهوب، وبالفتح للفعل، وكقولهم: "مِلْء، ومَلْء" بالكسر لما يملأ الشيء، وبالفتح للمصدر الذي هو الفعل، وكقولهم "حِمْل، وحَمْــل

---

[1] تطلق تسمية مكونات على توترات أو ترداد صوت مركب قوي. مبارك، مبارك: **معجم المصطلحات الألسنية**. ط1. بيروت: دار الفكر اللبناني. 1995. ص 113.

[2] (Timbre) : جَرْس، نوع الصوت، رنّته، وهي صفة للحرف تميزه عن آخر حتى ولو كان يماثله في العلو والنّغم؛ فهو الأثر السّمعيّ الذي ينتج عن عدد الموجات البسيطة التي تكوّن الموجة المركّبة التي تحمل الصوت إلى الأذن، وهذه الموجة هي التي تميز صوتاً من آخر. مبارك، مبارك: **معجم المصطلحات الألسنية**. ص290

[3] مختار، عمر أحمد: **دراسة الصوت اللغوي**. ص34.

[4] ينظر الفصل الأول من البحث. ص41– ص 42.

[5] ابن قيم الجوزية، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر الدمشقي: **التفسير القيم**. تحقيق: محمد حامد الفقي. بيروت: دار الكتب العلمية. 1978. ص205.

[6] **المصدر نفسه**. ص207.

"فبالكسر لما كان قويا مرئيا مثقلا لحامله على ظهره أو رأسه أو غيرهما من أعضائه، و"الحَمْل" بالفتح لما كان خفيفه غير مثقل لحامله كحمل الحيوان، والإنسان، وحمل الشـجرة بـه أشـبه ففتحوه"[1]. وقد بحث ابن السكيت هذه القضية"حَمْل، وحِمْل" في باب "ما كان على وزن فَعْل وفِعل باختلاف المعنى" فقال فيها:" الحَمْلُ: ما كان في بطنٍ أو على رأس شـجرة، وجمعـه أحمـال، والحِمْل: ما حُمِل على ظهر أو رأس"[2]، نلاحظ مما سبق، مدى مناسبة الحركات لمعنى اللفـظ، فإن كان المعنى قويا استخدموا الضمة أقوى هذه الحركات، وأثقلها على اللسان، وإن كان المعنى بين بين استخدموا الكسرة لمناسبة معنى اللفظ، وإن كان المعنى خفيفا جعلـوا الفتحـة حركتـه للمناسبة لأنها " أخفَّ الحركَات، وأكثرها شيوعًا في أبنية الكلام وتراكيبـه؛ لخفَّتهـا وسـهولة لفظها"[3]. فالحركات هي التي تُحدِّد الكثيرَ مِن المعاني في اللغة العربية، وتتناسب مع المعنى قوةً وضعفاً.

وهذا هو عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) إمام الدلاليين العرب، ومن الّذين التفتوا إلى أثر اللّفظة في النفس وفي إشاعة الطلاوة في الكلام، يقول " إن اللفظ يتبع للمعنى في الـنظم...، وإن الكلم تترتب في النطق، بسبب ترتب معانيها في النَّفْس"[4].

رابعا: الصوت والدلالة عند اللغويين العرب المحدثين:

لاقت فكرة الربط الطبيعي بين الأصوات ومدلولاتها اهتماما واسعا عند اللغويين العرب في العصر الحديث، وانقسموا على فريقين: فريق مؤيد للربط بين الأصوات ومدلولاتها، منهم: أحمد فارس الشدياق، وعبد الله العلايلي، وجورجي زيدان، والعقاد، وصبحي الصالح، ومحمـد المبارك وزكي الأرسوزي...، وغيرهم ، وفريق يرفض الربط بين الأصوات ومدلولاتها مثل:

---

[1] ابن قيم الجوزية، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر الدمشقي: **التفسير القيم**. ص206.

[2] ابن السكيت، أبو يوسف يعقوب بن إسحاق: **إصلاح المنطق**. تحقيق أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون. القاهرة: دار المعارف. 1956. ص3.

[3] الجبوري، محمد يحي سالم: **مفهوم القوة والضعف في أصوات العربية**. ص102.

[4] الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر: **دلائل الإعجاز في علم المعاني**: تحقيق السيد محمد رشيد رضا. بيروت: دار الكتب العلمية. 1988. ص45.

إبراهيم أنيس، وعبده الراجحي، وتمام حسان، وحسن ظاظا، ورمضان عبد التواب...، وغيرهم، وسيتم تناول الآراء التي طرحها كلا الفريقين في هذا المجال.

أولا: اللغويون العرب المؤيدون للربط بين الصوت ودلالته:

تبنى أحمد فارس الشدياق فكرة أنّ كلّ صوت يختصّ بمعنى من المعاني دون غيره، وهو من أسرار اللغة العربية التي قلّ من تَنَبَّهَ لها...، وتحدّث عن خصائص الأصوات وارتباطها بمعان معينة، فمن خصائص حرف "**الحاء**" السعة والانبساط نحو الابْتِحاحُ[1]،البَداحُ[2]، والبَراحُ[3]، والأَبْطَحُ[4]، والرَّحْرَحُ[5]... إلخ، ومن خصائص حرف "**الدال**" اللين والنعومة والفضاضة، نحو: التّيدُ[6]، والثَّأْدُ[7]، والثَّعْدُ[8]......، ويتناول ما يراه من خصائص حرف "**الميم**" من القطع والاستئصال والكسر نحو: أَرَمَ، وأَزَمَ[9]، وثَرَم، وثَلَمَ، وجَذَمَ، و جَرَمَ، وجَزَمَ....، ومن حرف "**الهاء**" الحمق، والغفلة، والرثء أي قلة الفطنة، نحو: أله، وبله، وتفه، والتَّوْهُ[10]...، والسَّبَهُ[11]، وشده، لغة في دهش أو مقلوب منه، وعته...إلخ، وهو يرى أن ذلك مقيس على سائر الحروف[12].

---

[1] الابتحاح: سعَة الشيء وانفساحُه. ابن فارس، أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا القزويني: **معجم مقاييس اللغة**. المادة (ب. ح).

[2] البداح: اللِّين والرَّخاوَة والسُّهولة. **المصدر نفسه**. المادة (ب. د. ح).

[3] البَراح: بالفتح : المُتَّسِع من الأَرض لا زرع فيه ولا شجر. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. المادة (ب. ر. ح).

[4] الأَبْطَحُ: مَسِيل واسع فيه دُقاقُ الحَصى. **المصدر نفسه**. المادة (ب. ط. ح).

[5] الرّحرح : الواسع، وإِناءٌ رَحْرَحٌ، ورَحْراحٌ، ورَحْرَحانُ: واسع قصير الجدار. **المصدر نفسه**. المادة (ر. ح. ح).

[6] التّيد: الرِّفق. **المصدر نفسه**. المادة (ت. ي. د).

[7] الثَّأد: الثرى، والثَّأْد الندى نفسه. **المصدر نفسه**. المادة (ث.أ. د).

[8] الثَّعْد: الرُّطَبْ. **المصدر نفسه**. المادة (ث.ع. د).

[9] أَزَمَ: عضّ. والأَزْمُ: شدَّةُ العَضِّ بالفَمِ كلِّه، وقيل بالأَنياب، والأَنْيابُ هي الأَوازِمُ. **ينظر: المصدر نفسه**. المادة (أ . ز.م).

[10] التَّوْهُ: لغة في التِّيهِ، وهو الهَلاكُ، وقيل: الذهاب. **المصدر نفسه**. المادة (ت. و. هـ).

[11] السَّبَهُ: ذهاب العقل من الهرم. ورجل مَسْبُوه ومُسَبَّهٌ وسَباهٍ: ذاهبُ العقل. **المصدر نفسه**. المادة (س. ب . هـ).

[12] ينظر: الشدياق، أحمد فارس: **الساق على الساق**. تقديم نسيب وهيبه الخازن. بيروت: دار مكتبة الحياة. 1970. ص65- ص66.

ومن أبرز علماء اللغة المحدثين الذين أبرزوا معاني أصوات اللغة العربية، ودلالاتها عبد الله العلايلي، الذي قدّم أمثلة كثيرة ومتنوّعة في هذا المجال، فقد أبرز قيمة الصوت ودلالته في الألفاظ العربية، وأثر الأصوات في تقوية المعنى أو إضعافه، والانسجام بين الأصوات التي تتركب منها الألفاظ ودلالتها. حيث وجد أنَّ "صوت **الهمزة** يدلُّ على الجوفية، وعلى ما هو وعاء للمعنى، ويدلُّ على الصفة تصير طبعاً، و**الباء** يدلُّ على بلوغ المعنى في الشيء بلوغاً تاماً، ويدلُّ على القوام الصلب بالتّفعل، و**التاء** يدلُّ على الاضطراب في الطبيعة، أو الملابس للطبيعة في غير ما يكون شديداً...، **والجيم** يدلُّ على العظم مطلقاً...، و**الدال** يدلُّ على التصلب، وعلى التغير المتوزع، و**الذال** يدلُّ على التفرُّد، و**الراء** يدلُّ على الملكة، ويدلُّ على شيوع الوصف، و**الزاي** يدلُّ على التقلع القوي، و**السين** يدلُّ على السعة والبسطة من غير تخصيص، **والشين** يدلُّ على التفشي بغير نظام...، و**العين** يدلُّ على الخلوّ الباطن أو على الخلوّ مطلقاً، و**الغين** يدلُّ على كمال المعنى في الشيء...، و**الميم** يدلُّ على الانجماع... "[1].

وجورجي زيدان كان أحد الذين يؤمنون بالأصل الثنائي الذي يحاكي الأصوات الطبيعية، ويرى أنّ اللغة قد نشأت ونمت من هذه الأصول حتى بلغت ما هي عليه الآن بتركيبها وتنوعها، وأنّ للمعنى الواحد في اللغة العربية ألفاظاً كثيرة تتقارب نطقاً ولفظاً، ويمكن تقسيم ألفاظ المعنى الواحد إلى مجموعات تشترك ألفاظ كل مجموعة منها في حرفين هما الأصل الذي يتضمن المعنى الأصلي، والزيادة ربما نوّعته تنويعاً طفيفاً وذلك نحو: " قطَّ، وقطبَ، وقطفَ، وقطعَ، وقطمَ، وقطلَ، جميعها تتضمن معنى القطع، إلا أن كلّ واحدة منها استعملت لتنوّع من تنوعاته...، والأصل المشترك بينها قطَّ، وهو بنفسه حكاية صوت القطع كما لا يخفى..."[2].

وتابع العقاد حمل الرأي القائل بالدلالة الصوتية الطبيعية للأصوات، وحاول أن يفرد لكل صوت معنى يختصُّ به ويوحى إليه، وهو يرى أن دلالة الأصوات تتنوع تبعاً لموقعها من الكلمة. فيرى أن الحاء من الأصوات التي تصوّر معنى السّعة بلفظها ووقعها في السمع، ولكن

---

[1] العلايلي، عبد الله: **مقدمة لدرس لغة العرب وكيف نضع المعجم الجديد**. ص210 – ص211.

[2] زيدان، جورجي: **الفلسفة اللغوية والألفاظ العربية**. بيروت: دار الحداثة. 1982. ص99 – ص100.

على حسب موضعها من الكلمة، ومصاحبة ذلك الموضع للدلالة الصوتية، وليست دلالتها هـذه مصاحبة للفظها حين كانت في أوائل الكلمات أو أواسطها، فالحكاية الصوتية واضحة في الدلالة على السعة حين يلفظ الفم بكلمات الارتياح، والسماح، والفلاح، والنجاح، والفصاحة، والسماحة، والفرح، والمرح، والصفح، والفتح، وما جرى مجراها في دلالة نطقه. ولا يمتنع مـع هـذا أن تكون الحاء المنفردة حرفاً سهلاً قليل الحاجة إلى الضغط في مخارج الصوت، ولكن يجـوز أن يكون البدء بها مقصوداً به عند وضع الكلمات الأولى، أن تتبعه الحركة التي تناقض معنى السّعة لتدلّ على الحَجْرِ والتقييد، فإن الجيم الساكنة بعد الحاء أشبه شيء بعلامة الإلغاء التـي توضـع على صورة الرجل الماشي على قدميه ليستفاد منها " أن المشي ممنوع في هذا المكان " وكذلك الباء الساكنة بعد الحاء في اسم الحبس، فإنها تنفى السعة بعد الإشارة إليها في أول الكلمة"[1].

ووصل العقاد، بعد عدد من الملاحظات السريعة على بعض الظواهر الصـوتية، إلـى استنتاج وجود ارتباط بين الأصوات ودلالة الكلمات، لكن الأصوات لا تتساوى في هذه الدلالة، فقد تختلف باختلاف قوتها وبروزها في الحكاية الصوتية، كما يرى أن العبرة بموقع الصوت في الكلمة لا بمجرد دخوله في تركيبها، وأن الاستثناء في الدلالة قد يأتي مـن اخـتلاف الاعتبـار والتقدير، ولا يلزم أن يكون شذوذاً في الطبيعة[2].

أمّا صبحي الصالح، فقد وصل تأييده لوجود صلة بين الأصوات ومعانيهـا إلـى حـدٍّ الإعجاب به، وأكَّد القيمة الموحية في الصوت. بقوله: " أما الذي نريد الآن بيانه، فهو ما لاحَظَه علماؤنا من مناسبة حروف العربية لمعانيها، وما لمحوه في الحرف العربي من القيمة التّعبيريّة الموحية، إذ لم يعنهم من كلّ حرف أنّه صوت، وإنما عناهم من صوت هذا الحرف أنه معبّـر عن غرض، وأن الكلمة العربية مركبة من هذه المادة الصوتية التي يمكن حـلّ أجزائهـا إلـى مجموعة من الأحرف الدوالّ المعبرة، فكلّ حرف منها يستقل ببيان معنى خاص مـادام يسـتقل بإحداث صوت معين. وكلّ حرف له ظلّ وإشعاع، إذ كان لكلّ حرف صـدى وإيقـاع"[3]. وهو

---

[1] العقاد، عباس محمود: **أشتات مجتمعات في اللغة والأدب**. ط4. مصر: دار المعارف.1970. ص45- ص46.

[2] **المرجع نفسه**. ص48- ص49.

[3] الصالح، صبحي: **دراسات في فقه اللغة**. ط5. بيروت: دار العلم للملايين. 1973. ص142.

يشير هنا، بوضوح، إلى تعريف عثمان بن جني الشهير للغة الذي قال عنها إنّها: "أصوات يعبر بها كلّ قوم عن أغراضهم"[1]. وأكّد أنّ اللغويين بعامة والعرب منهم بخاصة قد لاحظوا المناسبة الطبيعية بين الأصوات العربية ومدلولاتها فقال: "إنّ أهل اللغة بوجه عام والعربية بوجه خاص قد كادوا يطبقون على ثبوت المناسبة الطبيعية بين الألفاظ والمعاني"[2].

كما أيّد محمد المبارك، المناسبة الطبيعية بين الأصوات ومدلولاتها، فهو يقول: " للحرف في اللغة العربية إيحاء خاص، فهو إن لم يكن يدلُّ دلالة قاطعة على المعنى، يدلّ دلالـــة اتّجـــاه وإيحاء، ويثير في النفس جوّاً يهيء لقبول المعنى، ويوجه إليه ويوحي به"[3]، فاعتبر أن الصوت بما فيه من ملامح تمييزية، وبطبيعته النطقية، ومخرجه، يثير في الذهن إيحاءات خاصة، تمهّد لقبول المعنى.

وصوّر الأرسوزي[4] العرب يحاكون أصوات الطبيعة فيتخذونها أصلاً لمقاطع لغتهم، ثمّ يطبعون على غرارها في تصرّف، ويضربون على قالبها في أداء كلمات تعبر عن إنســـانيتهم، وهكذا يخلص أداؤهم – بمساومة– بين صيغ مسموعة تلقوها، وأخرى فطرية ابتنوها. وأما عن مبدأ العلاقة بين الصوت والمعنى، فهو يذكر أنّ الحرف العربي يتمتع بقيمة بيانية وإن تحـــددت هذه القيمة بمنظومة الكلمة الصوتية، إلا أن بعض الحروف يقوم في هذه المنظومة بمثابة نبـــرة الإيقاع في تعيين وبيان معنى الكلمة، ويعنى الحرف الأول من الكلمة على الأغلب بهذه الوظيفة، ويورد أمثلة توضح وجهة نظره هذه فيذكر أن صوت **(الغين)** بحسب مخرجه وما يلقـــى مـــن صدى في النفس عند خروجه يعبر عن معنى تنطوي عليه تقريباً كافة الكلمات التي تبدأ به وهو

---

[1] ابن جني، أبو الفتح عثمان: **الخصائص**. 1/ 33.

[2] الصالح، صبحي: **دراسات في فقه اللغة**. ص151.

[3] المبارك، محمد: **فقه اللغة وخصائص العربية دراسة تحليلية مقارنة للكلمة العربية وعرض لمنهج العربية الأصيل في التجديد والتوليد**. ط7. بيروت: دار الفكر. 1981. ص261.

[4] **زكي نجيب إبراهيم الأرسوزي** (اللاذقية - 1900 دمشق) 1968 ، مفكر وعالم عربي سوري، ومن أهم مؤسسي الفكر القومي العربي. تفرغ في دمشق لدراسة العربية، وكانت هذه الدراسة منطلقاً في تفكيره الفلسفي والقومي، واهتمامه باللغة العربية وعبقريتها. وكان كتابه الأول «العبقرية العربية في لسانها» المعبّر عن المنطلق الذي أخذ به. الأرسوزي، زكي: ويكيبيديا الموسوعة الحرة. زكي الأرسوزي/ ar.wikipedia.org/wiki

الغموض والغيبوبة، ومنها غَبَّ، وغَبَرَ، وغَبِشَ، وغَبِنَ، وغَبِيَ، وغَرَبَ، وغَرَزَ...، وأما صوت **(السـين)** فيعبر حسب صدوره عن معنى الحركة أو الطلب، وهو يحدد المضارع نحو المستقبل ومنه سار، وسأل، وسأى[1]، وسبب، وسيح، وسبر، إلى آخر الألفاظ التي يسوقها أمثلة لـذلك، ويدخل صوت **(الباء)** حسبما يرى في منظومات صوتية أو كلمات ذات معان مختلفة، ومع هذا فإنه يتغلب عليه معنى الظهور والوضوح، وهو المعنى الأكثر توافقاً مع مصدر خروجه من الفم ومنه: بدأ، وبدح، وبدخ، وبدع، وبذخ، وبرح، وبرز...، وهكذا، ولئن كانت الصـورة الحسـية صوتية مرئية هي مبدأ اشتقاق الكلمات في اللسان العربي، فهي مصدر انبعاث المعنى أيضـاً – حسبما يرى[2] ويستشهد على ذلك بكلمات من مثل ذكاء، وإبهام، وغموض، ولذة، وألم وسـعادة، وتعس، وفرح، وحزن، محاولاً أن يردَّ هذه الكلمات إلى جذورها الصوتية التي تـوحي بتلـك المعاني[3].

ثانيا: اللغويون العرب المعارضون للربط بين الصوت ودلالته:

وعلى النقيض مما سبق، يقف فريق من اللغويين، ضد وجود صلة طبيعية بين الصوت ومعناه، ومنهم إبراهيم أنيس الذي رأى أن إنكار الصلة بين الأصوات والمدلولات أقرب إلى فهم الطبيعة اللغوية؛ إذ يجرد الظواهر اللغوية من كلّ غموض، وأن الألفاظ رمـوز علـى دلالات يصلح أن يتّخذ كل منها، لتعبر عن أي معنى من المعاني، وساق لذلك كلمة شجرة؛ إذ لم يجـد فيها ما يدلُّ عليها من فروع وأوراق وغيرها؛ ولذلك يمكن أن تسمى بأي لفظ آخر يصطلح عليه الناس[4] فيقول: "والأمر الذي لم يبدُ واضحاً في علاج كلّ هؤلاء الباحثين هو وجوب التفرقة بين الصّلة الطبيعية الذاتية والصّلة المكتسبة، ففي كثير من ألفاظ كلّ لغة نلحظ تلك الصلة بينها وبين دلالتها، ولكنّ هذه الصّلة لم تنشأ مع تلك الألفاظ أو تولد بمولدها، وإنّما اكتسبتها اكتساباً بمرور

---

[1] سَأَى: بمعنى عَدا، وسآه: ساءه. وسأى بينهم: أفسد. الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: **القاموس المحيط.** 4ج. القاهرة: المطبعة الحسينية. 1934. المادة (س. أ. و).

[2] الأرسوزي، زكي: **العبقرية العربية في لسانها.** دمشق: مطبعة الحياة. (د. ت). ص 47– ص49.

[3] **المرجع نفسه.** ص70– ص80.

[4] أنيس، إبراهيم: **دلالة الألفاظ.** ص72.

الأيام، وكثرة التداول، والاستعمال، وهي في بعض الألفاظ أوضح منها في بعضها الآخر، ومرجع هذا إلى الظروف الخاصّة التي تحيط بكلّ كلمة في تأريخها، وإلى الحالات النفسية المتباينة التي تعرض للمتكلمين، والسامعين في أثناء استعمال الكلمات"[1]. ويعبر عن رأيه صراحة فيقول " ولا شك أن الذين ينكرون الصّلة بين الألفاظ والمدلولات هم أقرب الفريقين إلى فهم الطبيعة اللغويّة"[2].

ومن الذين ينكرون المناسبة الطبيعية بين الصوت ومدلوله، بل رفض هذه الفكرة، عبده الراجحي، الذي قال: إن "الكلمة تختلف أصواتها بألفاظ متباينة اصطلح عليها الناس دون أدنى تناسب بين أي صوت من أصوات هذه الكلمة، وبين المسمّى الذي يدل عليه"[3]

أما تمام حسان فيذهب إلى أن "العلاقة الطبيعية بين الرّمز والمعنى لا توجد في اللغة إلا عند الكلام عن دعوى استدعاء أصوات بعض الكلمات كالفحيح، والحفيف، والخرير، والزئير، والقطع، والقطم، والقطّ للمعاني التي سيقت لها هذه الكلمات"[4]. وبعد أن تبنّى نظرية (دي سوسير) بالنسبة إلى العلاقات اللغوية للتفكير، عقّب عليها بقوله: وليس في الفكر ما يفرض شكلاً معينا للرموز الصوتية، فهذه الرموز موضوعة وضعاً اعتباطياً، حتى " أصبح المعنى الواحد الذي في متناول المتكلمين باللغات المختلفة يحتمل أن تتعدد وسائل الرمز له بتعدد المجتمعات"[5] فالعلاقة بين الكلمات وأصواتها ومعانيها علاقة عرفية اعتباطية محددة بالاستعمال، ومدونة في المعجم[6].

وقد عارض حسن ظاظا أيضا وجود علاقة طبيعية بين الصوت ومدلوله، ورأى أن الصلة بين الصوت ومدلوله هي صلة اصطلاحية تواضع عليها الناس، ودلل على ذلك بالدلالات

---

[1] أنيس، إبراهيم: **دلالة الألفاظ.** ص71.

[2] أنيس، إبراهيم: **من أسرار اللغة.** ط5. القاهرة : مكتبة الأنجلو المصريّة. 1975. ص 144.

[3] ينظر: الراجحي، عبده: **فقه اللغة في الكتب العربية.** بيروت: دار النهضة العربية. 1979. ص68 – ص69.

[4] ينظر: حسان، تمام: **اللغة بين المعيارية والوصفية.** ط4. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية. 1958. ص107.

[5] ينظر: حسان، تمام: **اللغة العربية؛ معناها ومبناها.** ص 318.

[6] ينظر: **المرجع نفسه.** ص318.

التي ليس لها أصوات، كالألوان التي لا يوجد في المنطق، ولا في الوجدان، ولا في الطبيعة ما يقف مانعا من إطلاق لفظ لون على لون آخر، إلا أنّ الناس اصطلحوا على مسميات تلك الألوان[1]. فما من شك أن اللون الأحمر مثلا هو لون الدم يعبر دائما في دلالته عن الخطر، لما يتركه من أثر منفر في نفوس الناس، ولذلك وجد هذا اللون في كل موقع عبر فيه عن وجود خطر ما كالإشارات الضوئية تضيء باللون الأحمر عندما يطلب التوقف خوفا من خطر ما، أما اللون الأخضر فقد اقترنت دلالته في نفوس الناس بالأمن والراحة في العين والاطمئنان في النفس، واللون الأبيض، وكيف اقترنت دلالته بالطهر، والنقاء...إلخ ذلك، ولا يجوز استبدال لون مكان لون آخر، لما يحمله كلّ لون من دلالات يثيرها في النفس.

أما رمضان عبد التواب، فبعد أن نقل رواية السيوطي في نظرية الصيمري في المناسبة بين اللفظ ومدلوله، شكك في صحتها، وقال معقباً عليها: "فإنه لو صحّ ما قاله لاهتدى كل إنسان إلى كل لغة على وجه الأرض، وأن مذهب المحاكاة يحصر أساس نشأة اللغة في الملاحظة المبنية على الإحساس بما يحدث في البيئة، ويتجاهل الحاجة الطبيعية إلى التخاطب والتفاهم، والتعبير عما في النفس"[2].

ويرى مصطفى مندور أن "العلاقة بين الأسماء ومسمياتها علاقة اصطلاحية أو اختيارية، ولو أن فكرة الطبيعة[3] رجحت كفتها لكان فيها ثراء"[4].

كما رفض محمود فهمي حجازي فكرة وجود أي قيمة ذاتية طبيعية تحملها الأصوات اللغوية من شأنها أن تربطها بمدلولها الخارجي "فليس هناك أية علاقة بين كلمة حصان ومكونات جسم الحصان، والعلاقة كامنة فقط عند الجماعة الإنسانية التي اصطلحت على

---

[1] ظاظا، حسن: **اللسان والإنسان: مدخل إلى معرفة اللغة**. القاهرة: مطبعة المصري. 1971. ص33.

[2] عبد التواب، رمضان: **المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي**. ص114.

[3] فكرة الطبيعة: هي المناسبة الطبيعية بين اللفظ ومدلوله، والتي تربط بين الأصوات، من خلال خصائصها، ومدلولاتها ربطاً وثيقاً، وجعلها سبباً طبيعياً للفهم والإدراك.

[4] مندور، مصطفى: **اللغة بين العقل والمغامرة**. الإسكندرية : منشأة المعارف. 1974. ص101.

استخدام هذه الكلمة اسما لذلك الحيوان"[1]، وقال: إنه "لو كان هناك علاقة بين اللفظ والمـدلول، فإنّها لا تتجاوز كونها اصطلاحية عرفية"[2].

خامسا: الصوت والدلالة عند اللغويين المحدثين من غير العرب:

انقسم اللغويون المحدثون من غير العرب في قضية العلاقة بين الصوت والدلالة علـى قسمين: فمنهم من آمن بالصلة الطبيعية بين الصوت ومدلوله من أمثال "همبلت"، و"ياكسـبون"، وغيرهما من اللغويين الذين سنأتي على ذكرهم، ومنهم من نفى وجود مثل هذه العلاقة بينهمـا، منهم "دي سوسير"، و"فندريس"، و" ستيفن أولمان"، وغيرهم. وسيتم الآن تنـاول الآراء التـي طرحها كلا الفريقين فيما يختص بهذه القضية.

أولا: اللغويون، من غير العرب، المؤيدون للربط بين الصوت ودلالته:

يرى "همبلت Humboldt "(ت 1835م) "أن اللغات بوجه عام تؤثر التعبير عن الأشياء بوساطة ألفاظ أثرها في الآذان يشبه أثر تلك الأشياء في الأذهان"[3]"، وهذا ما يسمى بالمناسـبة الطبيعية بين الألفاظ ومعانيها، وأما " ياكبسون Jakobson "، فلم يقف عند مسـتوى الوصـف الدقيق للأصوات بل تجاوز ذلك إلى الربط بين الصوت والمعنى، إذ إن كل مغايرة في الصوت، خصوصا في الشعر، تقود إلى المشابهة أو المغايرة في المعنى، فقال: "إن رمزيـة الأصـوات علاقة موضوعية لا تنكر، وهي علاقة قائمة على ربط ظاهري بين مختلف الوسائل الحسـية، وبخاصة بين الإحساسات البصرية والسمعية ...، وإن تراكماً أعلى من التواتر المتوسط لطائفة ما من الفونيمات، أو تجميعاً متبايناً لطائفتين متعارضتين في النسيج الصوتي لبيت ما، ولمقطع شعري، ولقصيدة ما، يلعب دور تيار خفي للدلالة، كما يمكن للعلاقة الفونيماتيكية فـي كلمتـين

---

[1] حجازي، محمود فهمي: **مدخل إلى علم اللغة**. ص11.

[2] **المرجع نفسه**. ص11.

[3] ينظر: أنيس، إبراهيم: **دلالة الألفاظ**. ص68.

متقابلتين أن تتطابق مع التعارض الدلالي...، فإذا تعزز هذا التباين بإحاطة كل منهما بما يناسبها من حركات وصوامت، فإنّ الصّوت يصبح في حقيقة الأمر صدى للمعنى"[1].

ويستشعر" فيرث Firth " العلاقة الطبيعية بين الصوت ومدلوله من خلال الكلمات التـــي تبدأ بصوتين متجانسين، وهي أقرب ما تكون إلى الصلة الطبيعية بين الصوت وشكل المـــدلول عليه، وهذا ما سماه فيرث، بعد ذلك، بالوظيفة الفوناســـتيتيكية للأصـــوات (Phonaesthetic Function)[2]، والتي تعني "أن العلاقة المتبادلة تظهر بـــين العناصـــر المتجانســـة، والملامـــح المشتركة في سياق التجربة، والموقف الذي تستعمل فيـــه"[3]. فالكلمـــات التـــي تبـــدأ بصـــوتين متشابهين، توحي بمعانٍ متشابهة.

أما "بنفينيست Benveniste " فيذهب إلى أنها علاقة ضرورية. فيقول بصراحة "إن العلاقة بين الدال والمدلول ليست اعتباطية، بل هي على العكس من ذلك علاقة ضرورية"[4].

ثانيا: اللغويون، من غير العرب، المعارضون للربط بين الصوت ودلالته:

يعدّ دي سوسير"de Saussure" من أشهر المعارضين لأصحاب الصلة بـــين الألفـــاظ والدلالات، إذ يراها اعتباطية لا تخضع لمنطق أو نظام مطّرد، ويعني بذلك أنها علاقـــة غيـــر معللة (immotivé) فيقول: "إنّ الربط بين الدال Signifier والمـــدلول Signified اعتباطيـــة (Arbitrary)، وببساطة أستطيع أن أقول إن العلامة اللغوية (Signifier) جزافية ولا علاقة لها بذاتها، وما يمكن أن تدلَّ عليه إلا بالاتفاق والاصطلاح (Convention)"[5]. وساق عـــددا مـــن

---

[1] ياكبسون، رومان: **قضايا الشعرية.** ترجمة محمد المولى، ومبارك حنون. ط1. الدار البيضاء: دار توبقال. 1988. ص54.

[2] الوظيفة الصوتية الجمالية. Stein, Jess: **The RANDOM HOUSE DICTHONARY of the ENGLISH LANGUAGE**. NEWYORK: RANDOM HOUSE. 1973. P.G24، ويعني بها أن تتألف مجموعة صوتية ذات معنى من صوتين أو أكثر تتكرر في عدّة كلمات فتعطي معنى مشتركاً، مثل" نف" في نفى، نفَرَ، نَفَسَ، نَفَلَ، نَفَقَ، إذ تشترك هذه الكلمات جميعها في معنى الابتعاد عن نقطة معينة.

[3] Firth **: Papers in Linguistics**, Oxford University Press.London. 1951. p 44

[4] **اللغة نصوص مختارة.** ترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي. ط2. الدار البيضاء: دار توبقال. 1998. ص38.

[5] de Saussure,Ferdinand:**Course in General linguistics**.Translated from the French by Wade Baskin.2nded. Peter Owen.London.1959. p:67.

الأمثلة التي تؤكد رأيه، فهو لا يرى أن الأصوات التي تشتمل عليها كلمة (أخت) تثير تصورا ذهنيا معينا يدلل على معناها"[1]، ويسلم "سابيرsapir " بما ذهب إليه دي سوسير تسليما كاملا ويرى أن أسماء الأصوات، وهي الأصوات الموحية بمعانيها، أقل عناصر الكلام أهمية، وأن الخوض في النقاش فيها يبين لنا أن الأصوات اللغويّة، وهي أقرب الأصوات إلى التعبير الغريزي ليست ذات طبيعة غريزية إلا من جهة المظهر السطحي[2]. ونفهم من قول سابير أن ليس ثمة وجود لتلك العلاقة الطبيعية بين الأصوات، وما تعبر عنه من معانٍ، وإن وجدت هناك علاقة فهي علاقة سطحية.

وينكر فندريس "Vendryes" من أن الكلمات تتكون في الأصل من أصوات مساوية للأفكار، ويعترض على ما يراه بعضهم من وجود علاقة ضرورية بين معنى نهر Fleuve، وبين فكرة السيلان. فيقول: " فمن الحمق أن نحكم بوجود علاقة ضرورية بين الحرفين **(ف ل)** FL مجتمعين وفكرة السيلان؛ إذ إن الكلمات Ruisseau "مجرى"، وRiviere "جدول"، وTorrrent "سيل" التي تعبر أيضا عن فكرة السيلان بقدر ما تعبر عنها كلمة Fleuve "نهر" لا تحتوي على مثل هذين الصوتين، وأن كلمة Fleur "زهرة " التي تكاد تتكون إلا من هذين الحرفين أيضا لا توقظ في الذهن أبدا فكرة السيلان، ولكن من الحق أن كلمة Fleuve "نهر" معبرة، لأن الأصوات التي تكونها صالحة تمام الصلاحية لإثارة الصورة التي تمثلها"[3]، فهو هنا يقرر أن العلاقة بين اللفظ ومدلوله وضعية عرفية، ويصرح بأنّ ثمّة فروقاً بين الأصوات، ومركبات الأصوات في القدرة التعبيرية.

ومنهم ستيفن أولمان "Stephen Ollman"، الذي نفى وجود علاقة طبيعية أو ذاتية بين الصوت ومدلوله، حيث يرى أن شدّة التأثر بالباعث الصوتي على توليد الكلمات أو

---

[1] دي سوسير، فردينان: **دروس في الألسنيّة العامة.** تعريب صالح القرمادي وآخرين. تونس: الدار العربية للكتاب. 1985. ص112.

[2] ينظر: سابير، إدوارد: **اللغة والخطاب الأدبي.** ترجمة سعيد الغامدي. ط1. بيروت: المركز الثقافي العربي. 1993. ص 16- ص18.

[3] فندريس، جوزيف: **اللغة.** تعريب عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية. 1950. ص235- ص236.

الأصوات قد يؤدي إلى ما يكاد يكون اعتقاداً غامضاً بوجود مطابقة خفية بين الصوت والمعنى حيث قال: "ليست هناك علاقة مباشرة بين الكلمات والأشياء. بل هي علاقة مفترضة؛ إذ لا يوجد طريق مباشر قصير بين الكلمات وبين الأشياء التي تدل عليها"[1]. واستشهد على صحّة كلامه باختلاف الكلمات بين اللغات، وما يصيب الكلمات من تطور عبر الزمن[2]، وعلى الرغم من تلك المعارضة إلا أن أولمان لم ينكر استغلال الشعراء لإمكانيات الأصوات وقدرتها على الإيحاء بالمعنى ومحاكاته. فالمعنى يعظم شأنه دائماً إذا صاحبته المؤثرات الصوتية التوقيعية الخالصة، وقد تستغل الأصوات الموحية بمعانيها أو المحاكية للأحداث استغلالاً يقصد به إحداث التأثير الدرامي، ويستشهد على ذلك ببيت لراسين حين يسمع " أورست" فحيح الأفاعي في الهواء[3].

نخلص من هذا كله إلى أن دارسي اللغة من العرب القدماء، حاولوا الربط بين الصوت ومدلوله مثل الخليل وسيبويه وابن جني والصيمري، وكان قسم منهم يحاول أن يجد أي وسيلة ليثبت الصلة الطبيعية بين الصوت ومعناه، وتبعهم عدد من المحدثين حتى أنّ منهم من صوّر لنا معنى كلّ صوت من الأصوات اللغوية كما فعل الشدياق والعلايلي والأرسوزي.

أما الباحثة فقد تبنّت ما ذهب إليه بعض العلماء: للصوت دلالة مكتسبة يكتسبها مع طول الاستخدام، كتلك الصّلة التي يكتسبها، من موقعه في سياق الكلام، مثل "دلالة السين على الاستقبال...، ودلالة الضمة على المتكلم، والفتحة على المخاطب، والكسرة على المخاطبة، في الضمائر: كتبتُ، كتبتَ، كتبتِ"[4]، كما ترى أن للصوت، دلالة طبيعية، يؤكدها ما ورد من أقوال ابن جني، وغيره من اللغويين القدامى، وأقوال اللغويين المحدثين الذين ساروا على نهج العلماء القدامى في القول بالصلة الطبيعية بين الصوت، ومدلوله.

وترى الباحثة أنّ الكلمة قد تكتسب دلالتها من الأصوات المكوّنة لها، ذلك أن قوة الصوت مكتسبة من ملامح القوة المميزة له التي تتمثّل في: الجهر، والانفجار، والتفخيم

[1] أولمان، ستيفن: **دور الكلمة في اللغة.** ص77.

[2] ينظر: **المرجع نفسه.** ص90.

[3] ينظر: **المرجع نفسه.** ص95.

[4] عمر، أحمد مختار: **علم الدّلالة.** ط5. القاهرة: عالم الكتب. 1998. ص34.

(الإطباق)، والاستطالة والتفشي، والصَّفير، والتَّكرار، والأنفيَّة (الغنَّة)، بالإضافة إلى ذلك فإن الصامت الذي يرد في البنية متحرِّكاً يتمتَّع بملمح قوة يستمدّه من حركته[1] تناسب المعنى القوي، أما ضعف الصوت الناتج عن عدم اتّصافه بملمح من ملامح القوة التي تمنحه قوة ذاتية، أو سكونه، لأن الصامت الذي يرد ساكنا يضعف بضعف السكون الذي يضفي على الصوت الملابس له نوعاً من الضَّعف[2]، فيناسب المعنى الضعيف، وبالتالي فإن الكلمات تكتسب قوتها وضعفها من خلال الأصوات المستعملة في تركيبها، وأن الأصوات بوصفها وحدات مميزة، لكلّ منها ملامحها المميزة لها، تنتج عنها آلاف الكلمات ذات الدلالات المختلفة، وبذلك تكون الأصوات بقسميها الصوامت والحركات، بمخارجها وصفاتها وخصائصها التي تلازمها أولى مكونات البنية الصوتية؛ ذلك لأن مخرج الصوت وخصائصه تسهم في الدلالة على المعنى، أو إثارة الإحساس بالمعنى المراد، ولكن دلالة الصوت وإيحاءاته قد تتنوع بتنوع الصوت أو الأصوات المجاورة له والمقترنة به، ومن هنا، فإن ما يوحى به الصوت في سياق ما، يختلف عنه في سياق غيره، فإذا ورد هذا الصوت في سياق صوتي قد يكتسب صفات جديدة متأثراً بما يجاوره من الأصوات، كمجاورة الأصوات المرققة للمفخمة، فقد تكسبها تفخيماً، ومجاورة الأصوات المهموسة التي لا تمتاز بالوضوح السمعي العالي للأصوات المائعة/ الرنانة التي تمتاز بالوضوح السمعي العالي، فقد تكسبها نوعاً من الوضوح السمعي...، وما يتبع هذا التغير الذي طرأ على الملامح المميّزة للصوت من تغير دلالي إلى حد ما، فهذه المجاورة تظهر قيمة الصوت في دلالته، أو إيحائه بمعناه تبعاً لطبيعة مخرج الصوت، وصفاته التي يركز السياق على واحدة منها أو على عدد منها[3].

---

[1] النوري، محمد جواد: ***من العوامل الصوتية في تشكل البنية العربية***. **البلقاء للبحوث والدراسات**. جامعة عمان الأهلية. 1. مج 2. 1992م/74.

[2] **المرجع نفسه**. ص74.

[3] ينظر: الملائكة، نازك: **قضايا الشعر المعاصر**. ص54.

ولا بدَّ لي، أن أشير إلى " أنَّ هذه الدلالة الصوتيّة ذات أثر ثانويٍّ "[1] في دلالةِ الكـــلام؛ فلا يمكنُ لنا أن نردَّ معاني ألوف الألفاظ، إلى عدد قليل من الأصواتِ اللغوية في اللغـــة[2]. وأن الصوت اللغوي مادة خامّ يمكن تطويعها لأغراض متنوعة حسبما تأتي بـــه قريحـــة الشـــاعر وموهبته[3] لأن الموسيقى الكاملة للشعر لا تصدر عن الصوت بقيمته الصوتية المجردة، بل تنشأ عن براعة الشاعر المجيد في التوحيد بين خصائص اللفظة الصوتية وبين ظلال معانيه ونبرات عاطفته[4].

ولكي يكتسبَ الصوت اللّغويُّ إيحاءً تعبيرياً؛ يجبُ أن يتكرر بدرجة، تجعل له وجودًا بارزًا لافتاً، في الكلام[5]. ويتّضحُ هذا من خلال الأمثلةِ النقديّةِ الآتية: يرى محمد الضالع أن تكرار الصوت يحدث إيقاعاً معيّناً يرسم به الشاعر صوره، أو يساعد به تكوينها، ويضرب مثالاً على ذلك استخدام أبي القاسم الشابّيّ صوت الفاء في تعاقب يصور هبوب الرياح السريعة[6]:

(المتقارب)

يُرَوِّعُها فيهِ قَصْفُ الرُّعودِ وَيَحْزُنُها فيه نَدْبُ الزَّفيف[7]

ويستخدمُ الشابّيُّ قافية النون، في قصيدتِه (المساء الحزين)[8]، ليدلَّ على الأنين المكتوم، ويعبّر به عن الموقف الحزين[9]، ومنها قوُله:

(المتقارب)

أظـــلَّ الوجـــودَ المســـاءُ الحـــزينُ وفـــي كفِّـــه مِغْـــزَفٌ لا يُبـــينْ

[1] يونس، عليّ: **نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربيّ**. ص239.

[2] فريحة، أنيس: **نظريّات في اللّغة**. ط 2. بيروت : دار الكتاب اللّبنانيّ. 1981. ص20.

[3] الضالع، محمّد صالح :**الأسلوبيّة الصوتيّة**. ص30.

[4] النويهى، محمد: **الشعر الجاهلي منهج فى دراسته وتقويمه**. جزءان. القاهرة : الدار القومية. (د. ت).70/1.

[5] يونس، عليّ: **نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربيّ**. ص239.

[6] الضالع، محمّد صالح: **الأسلوبيّة الصوتيّة**. ص32.

[7] انظر القصيدة: الشابّيّ، أبو القاسم: **الديوان**. قدّم له وشرحه أحمد حسن بسج. ط1. بيروت: دار الكتب العلميّة. 1995.

[8] ينظر: **المرجع نفسه**. ص 147– ص149.

[9] الضالع، محمّد صالح: **الأسلوبيّة الصوتيّة**. ص29.

وفـــي ثَغْـــرِهِ بَسَـــماتُ الشُّـــجون   وفـــي طَرْفِـــه حَسَـــراتُ السّـــنينْ

ومن النّقادِ الذين راعوا، هذا الجانبَ الصوتيَّ الدلاليَّ في نقدِهم، محمّد النويهي: فيقولُ في مطلع قصيدةِ الشاعر الجاهليِّ الحادرة[1]:

(الكامل)

بَكَـــرت سُـــميَّةُ بكـــرَةً فتَمَتَّـــعِ   وَغـدَتْ غـدُوَّ مُفـارقٍ لـم يَرْبَـعِ[2]

"... ثمَّ لنلتفتْ إلى روعةِ هذه العين، التي تأتي روياً للشطرين، وكيف تساعدُ بجرسِها الصوتيِّ، على خلق جوِّ الروع والجزع، الذي يريدُ الشاعرُ إثارَته، وكيف تساعدُها الغينان المتردّدتان في قوله " غدت غدو"؛ يغص بها الفم في مرارة الشكوى"[3].

إذن يتبين لنا من خلال الأمثلة السابقة، على قلتها، أن الصوت يكسب القصيدة من خلال ما يتصف به من ملامح تمييزية، وتكراره إيحاءات تعبيرية، وأن الصوت المكرر يتوافق بكل ما يتصف به من صفات مع المعنى العام للقصيدة، بل هو الذي يكسب القصيدة دلالاتها العميقة.

---

[1] الحادرة: لقب الشاعر قطبة بن أوس بن محصن بن جرول.

[2] الضبّي، أبو العبّاس المفضل بن محمّد: **المفضليّات**. تحقيق وشرح أحمد محمّد شاكر، وعبد السلام محمّد هارون. ط 6. القاهرة: دار المعارف . 1942. ص43.

[3] النويهي، محمّد: **الشعر الجاهليّ منهج في دراسته وتقويمه**. 1/ 173.

الفصل الثاني

الدلالة الصوتية في سيفيات المتنبي

- أولا: دلالة الصوامت (Consonants)
- الجهر والهمس (Voicedness and Voicelessness)
- التّفخيم والتّرقيق (Velarization and Palatalization)
- الاحتكاك والانفجار (Friction and Plosion)
- الأصوات المائعة / الرنانة (Liquid/Resonant Sounds)
- الصفير(Sibilation)
- التّركيب (Frication)
- ثانيا: دلالة الحركات (Vowels)
- ثالثا: دلالة المقاطع الصوتية (Sound Syllables)
- خصائص النّسيج المقطعيّ في سيفيات المتنبي

الفصل الثاني

الدلالة الصوتية في سيفيات المتنبي

تمهيد:

لا بدّ لي من تقديم هذه الدراسة التّطبيقية، التي عمدت فيها إلى تحليل نماذج من قصائد المتنبي في سيف الدولة، وسبب اختياري شعره في سيف الدولة عائد إلى أن شاعرنا صحب أميره في حلب ما يقرب من تسع سنوات، وكان أكثر شعره في تلك الفترة في مدحه، ويعدّ شعره فيه من أصفى نظمه وأنقاه، وقد أبدع فيه المتنبي في وصف معاركه، وكان شعره صورة ناطقة لحروبه مع الروم، وسجلاً حافلاً ببطولاته. وقد سطر في ثمان وثمانين قصيدة حبه الشديد لسيف الدولة، الذي عدّه الفارس العربي الذي يحمل كل القيم، والمبادئ التي كان أبو الطيب يبحث عنها فترة ليست بالقليلة من حياته، إلى درجة أنه كان عندما يمدح أميره، كان يمدح فيه صورة الرجل المثال التي كان يحلم أن يجدها في زمانه.

من هنا لم يكن بدّ من تقديم هذه الدراسةِ التطبيقيّةِ؛ للتعرف إلى أي مدى كان المتنبي موفقاً في اختيار أصوات ألفاظه الشعرية؟ وهل كان للعنصر الصوتي في قصائده أثر في الدلالة على المعنى؟

ومن الضروري عند تحليل نصّ ما تحليلاً صوتياً، أن نحصي جميع عناصره الصوتية: الأصوات الصامتة، والحركات، إضافة إلى المقاطع الصوتية، متتبعين هذه العناصر، مبينين عوامل القوة والضعف في هذه الأصوات، وما قد يكون للنسيج المقطعي من دلالات، وأثر موسيقيّ، ومدى ملاءمة الملامح التمييزية للأصوات للمعنى من حيث القوة والضعف، ومدى ما أحدثته من أثر في النّص الشعري، وهو أثر نستطيع كشفه بدراسة طبيعة الأصوات النطقية، ومدى ما نتكلفه من جهد نطقي عند النطق بها، ووضوحها في السّمع، وما ينتج عن ذلك من الموسيقى الشعرية، والدلالة؛ ليتبين لنا مدى تأثير هذه الأصوات في المتلقي، كما يمكن أن يتبين لنا أثر هذه الأصوات بما تتصف به من ملامح قوة وضعف في جمال النص الشعري، أو قبحه.

كما يجب أن يراعى عند تحليل النّص تحليلاً صوتياً دراسة المنطوق، لا المكتوب، فنتعامل مع النصّ كما ننطقه لا كما نكتبه، فمن الأصوات ما يكتب ولا ينطق، كهمزةِ الوصل، ما لم تكن في بداية الكلام، وواو (عمرو)، ومن الأصواتِ ما ينطق، ولا يكتبُ، كالفتحة الطويلة في بعض أسماء الإشارة مثل: هذا، هذان، ذلك، وهؤلاء، وهاء ضمير الغائب إذا أشبعت حركتها، تكتب حرف مد من جنس هذه الحركة، أي: بواو بعد الضمة، وياء بعد الكسرة، وألف بعد الفتحة، وهناك من الأصوات ما يبدل صوتاً آخر، كاللام الشمسية، التي تبدل بتأثير الأصوات التالية لها إلى الصَّوت المُؤَثِّر نفسه، ويعوّض عنها بتشديد الحرف المُؤَثِّر، فهي، مثلا، تبدل تاء في كلمة (التَّقي) وتدغم في التاء الأصلية، تاء الكلمة، مشكلتين تاء مشدَّدة، وهذه التاء المشددة، ككل الأصوات المشددة، يفكّ إدغامها في التحليل، إذ هي عبارة عن صوتين: متحرِّك وساكن، وأخيراً التنوين في العربية هو عبارة عن نون ساكنة عارضة، فيكتب نوناً ساكنة عند التحليل[1].

كل هذا لا بد من مراعاته عند تحليل النصّ تحليلاً صوتياً، والسير على القاعدة المعروفة في علم العروض، وهي أن ما يلفظ يكتب، وما لا يلفظ لا يكتب.

أولا: دلالة الصوامت (Consonants):

للأصوات دور في إبراز قدرة الشاعر على التعبير عن تجربته، وذلك لما لها من وظيفة دلالية قادرة على حمل المعنى وإبرازه، وذلك من خلال التركيز على الأصوات وملامحها الخاصة بها، والمميّزة لها، التي تكسبها قوّة أو ضعفا، فجماليات هذه الأصوات وقدرتها على إيصال الدلالة " ترتبط بصفاتها العامّة: كالجهر، والهمس، والشدة، والرخاوة، والتوسط، أو تنبع من صفاتها الخاصّة التي تتميز بها مجموعات صغيرة من الأصوات: كأصوات الإطباق، واللين، والمد، والاستطالة، والتفشي، والصفير، والغنة، أو تتميز بها أصوات مفردة: كالانحراف، والتكرير"[2]، إذ تُمَثِّل الدلالة الصوتية للخطاب الشعري نتيجة لوظيفة الصوت

---

[1] عتيق، عبد العزيز: **علم العروض والقافية**. بيروت: دار النهضة العربيّة. 1987. ص14- ص16.

[2] سلوم، تامر: **نظرية اللغة والجمال في النقد الأدبي**. ص36.

السياقية في عملية الإبداع الشعري، وتكمن هذه الوظيفة في قيمة الصوت في الإيحاء بالدلالـــة، وقيمته الموسيقية، وأثرها في بناء القصيدة، والشعر بوصفه أداة الاتصال، والإفهام، والإمتـــاع بين المبدع والمتلقي، يمثل الحقل الخصب الذي يوظف فيه الشاعر أصوات اللغة ودلالاتها، بما تحمله من معان متعددة، وبما تمتلكه من مساحات صوتية، ومسافات توافقية تقوم بدور فاعل في إثراء شعرية السياق، فضلا عن تنويعها الموسيقيّ وتشكيلها الصوتي والنغمي، فتحقق قدرا كبيرا من التوافق بين الدلالة والصوت يقود إلى إبراز القيمة الجمالية للنصّ[1].

وسنتناول الآن نماذج من سيفيات المتنبي لنتعرف الملامح التمييزية التي اتّسـمت بهـا أصواتها، وهل استطاع الشاعر أن يلوّن قصائده بأصوات دالّة، وقادرة على التعبير عن المعاني العميقة، والعظيمة التي تتناسب ونفس المتنبي في علوّها وشموخها وطموحها؟ وهل عبرت هذه الأصوات عن مشاعره، وأحاسيسه المرهفة الشفافة تجاه سيف الدولـة؟ وهـل كانـت البنيـة الإيقاعية، والصوتية أحد أبرز ملامح الخطاب الشعري المجسد لعواطف المتنبي ومعانيه نحوه؟

أولا: الجهر والهمس (Voicedness and Voicelessness):

للانفعالات النفسية عند الشاعر انعكاسها على نوع ما يستخدمه من الأصوات في النصّ الشعري، لذا فإن استخدام الشاعر للأصوات المجهورة، التي يتذبذب الوتران الصـوتيان عنـد إنتاجها، والمهموسة التي لا يتذبذب الوتران الصوتيان عند إنتاجهـا، لـه انعكاسـاته الدلاليـة المرتبطة بالحالة النفسية التي يولد في ظلّها النّص الشعريّ، وهذا ما سنحاول تتبعه في نمـاذج من نصوص المتنبي الشعرية؛ لإثبات مدى العلاقة بين ملمحي الجهر والهمس، بصفتهما ملمحين مميزين للأصوات، والدلالة الإيحائية للنصّ الشعري، والمعنـى الـذي أراد الشـاعر إيصـاله للمتلقي.

وستقوم الباحثة، بداية، بتتبع الأصوات المجهورة والمهموسة، والتعرف إلى دلالاتها في نماذج من شعر المديح الذي قاله أبو الطيب في سيف الدولة، ومنها الأبيـات (24-33) التـي

---

[1] الحصونة، حسين مجيد رستم: ***الدلالة الصوتية في نونيّة ابن زيدون، مقاربة في ضوء منهج النقد الصوتي***. **مجلة كلية التربية**. 2. مج 2. بغداد: جامعة بغداد. 2010م /3.

اختارتها الباحثة؛ لشهرتها، ولحضور المدح فيها بشكل كثيف أكثر من غيرها، على حدّ علم الباحثة، من أبيات القصيدة التي يقول في مطلعها **(وَفاؤكُما كالرَّبْع أشْجاهُ طاسِمِه)**، والتي تتكون من (42) بيتاً، وكانت أول قصيدة أنشدها إياه:

(الطويل)

تُقَبِّلُ أفْواهُ المُلُوكِ بِساطَهُ   ويَكْبُرُ عَنها كُمُّهُ وبَراجِمُهْ[1]

قِياماً لمَنْ يَشْفِي مِنَ الدّاءِ كَيُّهُ   ومَنْ بَيْنَ أُذْنَيْ كلِّ قَرْمٍ مَواسِمُهْ[2]

قَبائِعُها تَحْتَ المَرافِقِ هَيْبَةً   وأنْفَذُ ممَّا في الْجُفُونِ عَزائِمُهْ[3]

لَهُ عَسْكَرَا خَيْلٍ وطَيرٍ إذا رَمَى   بِها عَسْكَرا لم يَبْقَ إلاّ جَماجِمُهْ

أجِلَّتُها[4] مِنْ كُلِّ طاغٍ ثِيابُهُ   ومَوْطِئُها مِن كلِّ باغٍ مَلاغِمُهْ[5]

فَقَدْ مَلَّ ضَوْءُ الصُّبْحِ مِمَّا تُغيرُهُ،   ومَلَّ سَوادُ اللّيلِ مِمَّا تُزاحِمُهْ

ومَلَّ الْقَنَا مِمَّا تَدُقُّ صُدورَهُ   ومَلَّ حَدِيدُ الهِنْدِ مِمَّا تُلاطِمُهْ

سَحابٌ مِنَ العِقبانِ يزْحَفُ تَحْتَهَا   سَحَابٌ إِذَا اسْتَسْقَتْ سَقَتْهَا صَوارِمُهْ

سلَكْتُ صُروفَ الدَّهْرِ حَتَّى لَقِيتُهُ   عَلَى ظَهْرِ عَزْمٍ مُؤْيَداتٍ قَوائِمُهْ

مَهالِكَ لَمْ تَصْحَبْ بها الذِّئبَ نَفْسُهُ،   ولا حَمَلَتْ فِيهَا الغُرابَ قَوادِمُهْ[6]

في الأبيات الثلاثة الأولى أراد الشاعر أن يمدح سيف الدولة بصفات تبرز أنّ كلّ معاني القوّة، والسيادة متمثلة في شخصه، لينال لديه الحظوة، ويستحوذ على إعجابه ورضاه، فهو الملك الذي تخدمه الملوك، ويقبلون بساطه بأفواههم، لأنهم لا يقدرون على تقبيل كمه ويده، لارتفاع منزلته، وعلوّ مكانته، وعزائمه؛ وهو إذا عزم على الأمور، كانت أمضى من السيوف.

---

[1] البراجم: مفاصل الإصبع، واحدتها بُرْجُمة. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. المادة (ب. ر. ج. م).

[2] المواسم: جمع ميسم، وهو ما يوسم به. أو هي الحديدة التي يُكْوَى بها. **المصدر نفسه**. المادة (وَ. سَ. مَ).

[3] القبائع: جمع قبيعة، وهو ما على طرف مقبض السيف من فضة أو حديد. مرعشلي، نديم : **الصحاح في اللغة والعلوم**. بيروت: دار النفائس.1975. المادة (قَ. بَ. عَ)

[4] الأجِلَّة: ما يجعل على ظهر الدابة. جمع جِلاله، ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين : **لسان العرب**. المادة (جَ. لَ. لَ).

[5] والملاغم: جمع مَلْغَمْ، ما حول الفم مما يبلغه اللسان ويصل إليه. **المصدر نفسه**. المادة (لَ.غَ. مَ).

[6] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**. 4/ ص53– ص58.

ليس غريبا، في هذه الأبيات، أن يتفانى الشاعر في مدح ممدوحه، وأن يخاطبه بلغة قوية ذات جرس عال، هذه اللغة التي كانت الأصواتُ المجهورةُ هي العامل الرئيس في التعبير عما توحي به من معانٍ، وذلك لما فيها من القوة النابعة من تذبذب الوترين الصوتيين، ووضوح في السّمع، وتوافر موسيقى فخمة تتّفق مع المعنى دائما[1]، فعند إحصاء الأصوات الصامتة، المجهورة والمهموسة، في النص وُجِد أن عددها يصل إلى (362) صوتاً، منها (233) صوتاً مجهوراً؛ وبلغت نسبتها حوالي (64.4%)، و(129) صوتاً مهموساً، ونسبتها حوالي (35.6%)، وقد جاءت هذه الأصوات، المجهورة والمهموسة، موزعة في النّص على النحو الآتي[2]:

الأصوات المجهورة			**الأصوات المهموسة**		
الصوت	**العدد**	**النسبة المئوية**	**الصوت**	**العدد**	**النسبة المئوية**
م	51	%14	هـ	34	%9
ل	44	%12	ت	20	%6
ن	25	%7	ق	16	%4
ب	20	%6	س	12	%3
و	18	%5	ح	11	%3
ي	17	%5	ف	11	%3
ر	15	%4	ك	11	%3
د	13	%4	ص	6	%2
ع	9	%2	ط	5	%1
ذ	6	%2	ث	1	–
ج	5	%1	خ	1	–
غ	4	%1	ش	1	–
ز	4	%1	**المجموع**	**129**	**%35.6**
ض	1	–			
ظ	1	–			
المجموع	**233**	**%64.4**			

[1] ينظر الفصل الأول من البحث. ص29.

[2] اعتمدت في ترتيب الأصوات في هذا الجدول، وجميع الجداول الإحصائية التالية له الترتيب (التنازلي) للأصوات تبعاً لملامحها التمييزية.

يبين لنا الجدول السّابق، أن نسبة الاصوات المجهورة تجاوزت في الأبيــات (64.4%) تقريباً، وأن أكثر هذه الأصوات المجهورة تكرارا هو صوت الميم المجهور الذي تكــرر (51) مرة، وبلغت نسبته حوالي (14%)، فقد تكون، لكثرة تكراره في النصّ، دلالاتــه التــي تلائــم موضوع القصيدة، وغرضها، فما يحدث عند إنتاج هذا الصوت من ضغط على الشفتين، وتذبذب للوترين الصوتين، وخروج للهواء من الأنف بسبب انخفاض سقف الحنك اللين (الحنك الأقصى) إلى أسفل، كلها ملامح تجعل هذا الصوت يحمل الدلالة على العظمة والجلال، ويبعث جوا مــن الهدوء والوقار في النّص.

ومن صفات هذا الصوت الغنَّة، التي تكسبه موسيقية وإيقاعاً، و" الغنّة من علامات قوّة الحرف"[1]؛ لما فيها من "تردّدٍ موسيقيٍّ محبّب.."[2]. أضف إلى ذلك أن هذا الصوت من الصوامت الاستمرارية (Continuants)، وهي الأصوات التي يمكن للمتكلم إطالتها[3] كما يعدّ من أوضــح الصوامت في السمع، لكلّ هذه الملامح التمييزيّةِ، نجد أيضاً أنَّ هذا الصامت قد اختير؛ ليكــونَ في موضع الروي؛ ليحّقق للنصِّ جانبًا جمالياً، وموسيقياً له وقعه الخاص في الآذان، والقلوب.

يلي صوت الميم في نسبة تكراره صوت اللام الذي تكرّر (44) مرة، وبما نسبته حوالي (12%)، وتتميّز اللام التي تتّسم بالرنين (مائع)، والوضوح السّمعيّ، بجمال موســيقاها، فهــي "صوت جانبي ذو ذبذبة عذبة لطيفة"[4]، مما أغنى الجانب الموسيقي في الأبيات السابقة، ثــم إنّ هذا الصوت يحمل الدلالة على القوّة، ويوحي بالثَّبات والتَّماسك بسبب تحفّز أعضاء النطق فــي إنتاجه، حيث يخرج من "حافة اللسان من أدناها إلى منتهى طرف اللسان ما بينها وبين ما يليها من الحنك الأعلى وما فوق الضاحك والناب والرباعية والثنية"[5]، وينحرف اللّسانُ إلى الجانــب الأيمن من الفم، ويتّصل طرُفه "بأصول الثنايا العليا؛ وبذلك يحال بين الهواء ومروره من وسط

---

[1] القيسي، أبو محمّد مكي بن أبي طالب **الرّعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة** . ص131.

[2] أنيس، إبراهيم: **الأصوات اللغويّة**. ص69.

[3] عمر، أحمد مختار: **دراسة الصوت اللّغويّ**. ص126.

[4] قبها، مهدي عناد أحمد: **التحليل الصوتي للنص (بعض قصار سور القرآن الكريم أنموذجا)**. ص90.

[5] سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان : **كتاب سيبويه**. 4 /573.

الفم؛ فيتسرّب من جانبيه"[1]. وقد وصفه حسن عباس بأنه يوحي "بمزيج من الليونــة والمرونــة والتماسك والالتصاق"[2]، وفي التّماسك والالتصاق قوّة.

يلي صوت النون صوتي الميم، واللام في نسبة تكراره، فقد تكرر (25) مــرة، وبلغــت نسبته حوالي (7%)؛ ليوحي بتكراره بجوّ من الشَّجن والهدوء المناسبين لجوّ القصيدة، كمــا أنّ صوت النون من الأصوات الأنفية، المائعة، الواضحة في السمع، التي تبــدو للســامع وكأنهــا خارجة من الأعماق، مما ساعد شاعرنا على إخراج شحنات من الحزن العميق الكامن في نفسه، ووصولها إلى المتلقي، الأمر الذي أدّى إلى إيجاد نوع من المشاركة الوجدانية للشاعر من قبــل المتلقي.

ونلاحظ تكرار صوت اللين الواو في الأبيات (18) مرة، وبلغت نسبته حــوالي (5%)، ليوحي بالدلالة على القوّة بسبب حركة أقصى اللسان، واستدارة الشفتين[3] مما يمنح هذا الصوت قوّة وعمقاً.

كما نرى، تكرار صوت اللين الياء في الأبيات (17) مرة، وبنسبة تكرار (5%) تقريباً، وقد أعطى إيحاء؛ لأماميته، وارتفاع اللسان عند نطقه تجاه منطقة الغار، ارتفاعاً يــؤدي إلــى سماع حفيف مسموع، – بتفوق سيف الدولة على غيره من الأمراء، وانكســارهم لــه بتقبيــل الأرض بين يديه.

ثم أن نصفي الحركة الواو والياء قد أكسبا القصيدة موسيقية، وذلــك لوضــوحهما فــي السمع، فهما يتمتعان بطاقة موجيّة أقوى من الصوامت، فيؤثّران أكثر في المتلقــي؛ ذلــك لأن" الأمواج الصوتية المتجمعة في الأذن الخارجية، تسبب ذبذبة مماثلة في طبلة الأذن"[4].

---

[1] أنيس، إبراهيم: **الأصوات اللغويّة**. ص64.

[2] ينظر: عباس، حسن: **خصائص الحروف العربية ومعانيها**. دمشق: اتحاد الكتاب العرب. 1998. ص79.

[3] ينظر الفصل الأول من البحث. ص43.

[4] **الموسوعة العلميّة الشاملة**. مجلد واحد. إعداد أحمد شفيق الخطيب، ويوسف سليمان خير الله. ط1. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون. 2002. ص 182.

أما الأصوات المهموسة فبلغت نسبتها في الأبيات السابقة حوالي (35.6%) ونرى أنها سُبِقَت، أو أُتبعت بأصوات مجهورة تمتاز بملامح قوة أخرى غير الجهر كالميم التي تمتاز بالغنة، والوضوح السمعي، في مثل (مهالك، كمه، تزاحمه، حملت، مثله...)، واللام التي تمتاز بالجانبية في مثل: (تلاطمه، أجلتها..)، والحركات الطويلة ذات الوضوح السمعي العالي، من مثل: (أفواه، وبساطه، والجفون، وصفاته، وطماطمه..)؛ لتكسب هذه الأصوات قوة، وجرساً، تلائم صفات الممدوح وتنسجم معها، وتترك صدى في الآذان.

وستَتَبّع الباحثة الآن الأصوات المجهورة والمهموسة في عشرة الأبيات الأول المُختارة من القصيدة التي مدح بها المتنبي سيف الدولة في (45) بيتاً، ذاكراً ذهابه إلى ثغر الحدث لمّا بلغه أن الروم أحاطت به:

(الخفيف)

ذي المَعالي فَلْيَعلُونْ مَنْ تَعالى ... هَكَذا هَكَذا وَإِلا فَلا لا
شَرَفٌ يَنْطِحُ النُّجومَ بِرَوْقَيْـ ... ـهِ[1] وَعِزٌّ يُقَلْقِلُ الأَجْبالا
حالُ أَعْدائِنا عَظيمٌ وَسَيفُ الـ ... دوْلَةِ ابْنُ السُّيوفِ أَعْظَمُ حالا
كُلَّما أَعْجَلوا النَّذيرَ مَسيراً ... أَعجَلَتْهُم جِيادُهُ الإِعْجالا
فَأَتَتهُم خَوارِقَ الأَرْضِ ما تَحْـ ... ـمِلُ إلا الْحَديدَ وَالأَبْطالا
خافِياتِ الأَلْوانِ قَدْ نَسَجَ النَّقْـ ... ـعُ عَلَيها بَراقِعاً وَجِلالا
حالَفَتْهُ صُدورُها وَالعَوالي ... لَتَخوضَنَّ دونَهُ الأَهْوالا
ولَتَمْضِنَّ حَيثُ لا يَجِدُ الرُّمْـ ... ـحُ مَداراً وَلا الحِصانُ مَجالا
لا أَلومُ اِبنَ لاوُنٍ[2] مَلِكَ الرُّو ... مِ وَإِنْ كانَ ما تَمَنّى مُحالا
أَقْلَقَتْهُ بَنِيَّةٌ بَينَ أُذْنَيْـ ... ـهِ وَبانٍ بَغى السَّماءَ فَنالا[3]

---

[1] روقيه: مفردهما الرَّوْق: وهو القَرْن من كلّ ذي قَرن، والجمع أَرْواق. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. المادة (ر.و.ق).

[2] قسطنطين بن لاون بن بسيل: الملك الثامن والأربعون من ملوك الروم، مَلَكَ وله نحو من ست سنين، وقيل أكثر من ذلك، في سنة 301. ص146. ينظر:المسعودي، ابو الحسن علي بن الحسين: **التنبيه والاشراف**. بيروت: دار ومكتبة الهلال. 1981. ص 146.

[3] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**. 3/ ص254- ص257.

بلغ عدد الأصوات المجهورة والمهموسة في هذه الأبيات (292) صــوتاً، وقــد جــاء توزيعها على النحو الآتي:

الأصوات المجهورة			الأصوات المهموسة		
الصوت	العدد	النسبة المئوية	الصوت	العدد	النسبة المئوية
ل	52	%18	ت	13	%4.4
ن	37	%13	هـ	13	%4.4
م	22	%7.5	ح	10	%3.4
و	19	%6.5	ف	9	%3
ي	16	%5.5	ق	9	%3
ع	14	%5	س	7	%2.4
ر	13	%4.4	ك	5	%1.7
د	11	%3.8	خ	3	%1
ب	10	%3.4	ص	2	%%0.7
ج	10	%3.4	ط	2	%0.7
ذ	5	%1.7	ث	1	%0.3
ض	3	%1	ش	1	%0.3
ز	2	%0.7	**المجموع**	**75**	**%25.7**
ظ	2	%0.7			
غ	1	%0.3			
المجموع	**217**	**%74.3**			

يتبين لنا، من خلال هذا الجدول، سيطرة تيار الأصوات المجهورة على الــنّص، لأنهــا الأكثر ملاءمة لمعاني القوّة والحزم اللذين أراد الشاعر وصف سيف الدولة بهما، والأقدر علــى الإيحاء بمعاني الوعد، والوعيد، والصلابة، والعظمة، والكثرة، والحركة، والعنف، والسرعة.

وأكثر الأصوات المجهورة ورودا هو صوت اللام الذي تكرر (52) مرة، وبلغت نسبة وروده حوالي (18%)؛ ليوحي بما يتصف به من ملامح تمييزية أكسبته قوة، بقوة سيف الدولة، وقوة أعدائه، وأنه، وعلى الرغم من قوتهم، يفوقهم قوة، كما أنــه يــوحي بتماســك جيوشــه،

وتلاحمهم، وصمودهم أمام الروم، أضف إلى ذلك أن هذا الصوت من النوع الاستمراري، الذي يستمر معه النفس، مما يعطي دلالة على الدوام.

ولنا أن نلمس في هذه اللام إيحاء آخر، فإذا كانت من الأصوات (المائعة/ الرنانة)، فإن من شأن هذا الملمح، وما ينتج عنه من السهولة واليسر أثناء إنتاج اللام، أن يدعم الدلالة على أنّه نصر تحقق بسهولة ويسر دون عناء ومشقة، وتَكَبُّد الخسائر. ولوضوح هذا الصوت في السمع، فقد كان له أثره في إسماع الآخرين بهذا النصر.

يليه في المرتبة الثانية صوت النون الذي تكرر (37) مرة بنسبة (13%) تقريباً، والنون من الأصوات السهلة النطق، وهي خفيفة على اللسان متوسطة في الجرس لاتّصافها بالغنّة، والغنّة في الأنف شبيهة بالمدّ في الحركات عند خروجها من الفم، لأن الصوت يجري فيها حراً طليقاً[1] مما أكسب النص موسيقى تنجذب لها الأسماع، وتتساوق مع غرض المدح، والإشادة بالممدوح.

وإذا كان الجهر أكثر الصفات الصوتية إظهاراً لدلالة القوّة، فهذا لا يعني إغفال دلالة الأصوات المهموسة على المشقّة لأن الأصوات المهموسة " تحتاج للنطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرئتين، مما تتطلبه نظائرها المجهورة، فالأصوات المهموسة مجهدة للنَّفَس"[2]؛ ولذلك جاءت قليلة الورود؛ لأن في قلتها مع صعوبة نطقها إيحاء بسهولة تحقيق النصر لدى سيف الدولة، إلاّ أنها أعطت مع الأصوات المجهورة مقابلا آخر، وهو صعوبة هذه الحرب على الأعداء، ومعاناتهم في القتال.

نلاحظ من خلال النموذجين السابقين، أن الأصوات المجهورة كانت هي المسيطرة على النّصين، حيث وصلت نسبتها في النصين إلى حوالي (69%)، في حين بلغت نسبة الأصوات المهموسة في النصين حوالي (31%)، وربما يعود هذا إلى الطبيعة النطقية للأصوات

[1] الجبوري، محمد يحيى سالم: **مفهوم القوة والضعف في أصوات العربية**. ص86.

[2] أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشعر**. ص32.

المجهورة، ذات التردّد العالي، التي تجعلها أكثر مواءمة لغرض المديح الذي يحتاج لمثل هـذا الجهر، والذبذبة العالية، ولكننا لن ننظر لهذه الاصوات بمعزل عن الأصوات المهموسة إذ أسهم اجتماع الأصوات المهموسة مع المجهورة في تصوير مدى إعجاب الشـاعر بسـيف الدولـة، وبطولاته الحربية.

وتعلّل الباحثة قلّة الأصوات المهموسة في القصيدة الثانية عنها في القصيدة الأولى على الرغم من اشتراك القصيدتين في الغرض الشعري، وهو المديح، أن القصيدة الأولى كانـت أول قصيدة قالها المتنبي في مدح سيف الدولة، كما ذكرنا سابقا، فالعلاقة بينهما لم تكن قد وصـلت إلى درجة من الاكتمال والقوة، كما هو الحال عندما نظم القصيدة الثانية، وقد تعلّق قلب المتنبي بسيف الدولة، وأعجب ببطولته، ورفعة مكانته، وعلوّ شأنه أيّما إعجاب، فمن الطبيعي في هـذه الحال أن ترتفع النغمة، وهذه النغمة الصاعدة لا يناسبها إلا الأصوات المجهورة، ذات التّـردّد العالي.

إضافة إلى أنه كان لاجتماع الأصوات المهموسة مع المجهورة في القصيدة الأولى، دلالة على تصوير حزن الشاعر وألمه بعد الذي كان قد مرّ به قبل لقائه سيف الدولة.

وإذا انتقلنا إلى غرض العتاب، وأخذنا عشرة الأبيات الأُول من قصيدة (واحر قلبـاه) التي وصل عدد أبياتها إلى (37) بيتاً قالها شاعرنا معاتباً سيف الدولة بسبب إعراضه عنه بتأثير من بعض الحاسدين، نجد أن الأصوات المجهورة هي المسيطرة على النّص أيضاً:

(البسيط)

وَاحَـرّ قَلْبـاهُ مِمّـنْ قَلْبُـهُ شَـبِمُ[1]   وَمَنْ بِجِسْـمي وَحـالي عِنْـدَهُ سَـقَمُ
ما لي أُكَـتِّمُ حُبّـاً قَـدْ بَـرَى جَسَـدي   وَتَدَّعي حُـبَّ سَـيفِ الدّوْلَـةِ الأُمَـمُ
إنْ كَـانَ يَجْمَعُنَـا حُـبٌّ لِغُرَّتِـه   فَلَيْـتَ أَنّـا بِقَـدْرِ الحُـبِّ نَقْتَسِـمُ
قَـدْ زُرْتُـهُ وَسُـيُوفُ الهِنْـدِ مُغْمَـدَةٌ   وَقَـدْ نَظَـرْتُ إلَيْـهِ وَالسُّـيُوفُ دَمُ

[1] الشَّبِمُ: أي البارد. أنيس، إبراهيم وآخرون: **المعجم الوسيط.** 2ج. بيروت: دار الفكر. (د.ت). المادة (ش. ب. م).

فكانَ أحْسَنَ خَلْقِ اللهِ كُلِّهِمِ ... وكانَ أَحْسَنَ ما في الأَحْسَنِ الشِّيَمُ

فَوْتُ العَدُوِّ الذي يَمَّمْتَهُ ظَفَرٌ ... في طَيِّهِ أسَفٌ في طَيِّهِ نِعَمُ

قَدْ نابَ عَنْكَ شَديدُ الخوْفِ واصْطَنَعَتْ ... لَكَ المَهابَةُ ما لا تَصْنَعُ البُهَمُ

أَلزَمْتَ نَفسَكَ شَيئاً لَيسَ يَلْزَمُها ... أَنْ لا يُواريَهُم أَرضٌ وَلا عَلَمُ

أكُلَّمَا رُمْتَ جَيْشاً فانْثَنَى هَرَباً ... تَصَرَّفَتْ بِكَ في آثارِهِ الهِمَمُ

عَلَيْكَ هَزْمُهُمُ في كُلِّ مُعْتَرَكٍ ... وَمَا عَلَيْكَ بِهِمْ عارٌ إذا انهَزَموا[1]

بلغ العدد الكلي للأصوات المجهورة والمهموسة في هذه الأبيات (354) صوتاً، وقد جاء توزيعها على النحو الآتي:

الأصوات المجهورة			الأصوات المهموسة		
الصوت	العدد	النسبة المئوية	الصوت	العدد	النسبة المئوية
م	40	%11.3	هـ	23	%6.5
ل	37	%10.4	ت	18	%5
ن	34	%9.6	ف	17	%4.8
ي	20	%5.6	ك	14	%4
ب	19	%5	س	14	%4
و	19	%5	ق	10	%3
ر	18	%5	ح	9	%2.5
د	17	%4.8	ش	6	%2
ع	13	%3.7	ص	3	%0.8
ز	5	%1.4	ط	3	%0.8
ج	4	%1	ث	2	%0.5
ذ	2	%0.6	خ	2	%0.5
ظ	2	%0.6	**المجموع**	**121**	**%34.2**
غ	2	%0.6			
ض	1	–			
المجموع	**233**	**%65.8**			

[1] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**. 4/ ص80- ص82.

يبين لنا هذا الجدول، غلبة تيار الأصوات المجهورة على نظائرها المهموسة، فقد بلغت نسبتها (65.8%)، وتمتاز هذه القصيدة بالوضوح السمعي العالي؛ لاشتمالها على الأصوات المجهورة: (ل، ن، م، ر) ذات التردد العالي، حيث يبلغ متوسط الذبذبات في الثانية لصوت الميم (2319.5303) ذبذبة ، ولصوت الراء (2309.233) ذبذبة، ولصوت اللام (2122.206) ذبذبة، ولصوت النون (1083.03) ذبذبة[1]؛ مما جعل لهذه الأصوات ارتباطها الوثيق بعاطفة الحبّ الصّادق لسيف الدولة، الممزوجة بلوعة الأسى والحزن التي تجتاح الشاعر، وهو يصور مدى هول الموقف عليه، وهي أكثر الأصوات تكراراً لملاءمتها غرض العتاب والشّكوى؛ لقوة إسماعها، ولما تجسّده من ذبذبة عالية.

أما بقية الأصوات المجهورة، فجاء تكرارها على النحو الآتي، تكرّر صوت الباء المجهور (19) مرة، وبنسبة (5%) تقريباً، وصوتي اللين (الياء، والواو) المجهورين (20) مرة، و(19) مرة على التوالي، وبنسبة (5.6%) تقريباً لصوت الياء، و حوالي (5%) لصوت الواو، وهما يمتازان بالوضوح السّمعيّ العالي، إضافة إلى تكرار صوت الراء التكراري (18) مرة، وبنسبة بلغت حوالي (5%)، إذ أسهمت هذه الأصوات بجرسها الثقيل بالدلالة على شدّة القرب التي كانت بينهما، وقوته، كما دلت على تلك الصراعات التي يعاني منها الشاعر لما آل إليه من الجفوة بعد الودّ والقرب. فهذه التراكمات الصوتية للأصوات المجهورة أشاعت في الأبيات حسّاً صوتياً مميزاً جسّد حالة الشاعر الوجدانيّة، وتجربته الشّعوريّة.

وهذا يتلاءم مع الدلالات الأعمق التي أراد الشاعر إيصالها إلى سيف الدولة في عتابه له، لبثّه ألمه وحزنه بسبب خذلانه له، واستماعه إلى الحاسدين الذين ظلّوا يكيدون له عنده، حتى نجحوا في الإيقاع بينهما.

---

[1] ينظر: الصغير، محمود فتح الله: **الخصائص النطقية والفيزيائية للصوامت الرنينية في العربية.** ط1. الأردن: عالم الكتب الحديث. 2008. ص101، ص143، ص227.

كما تكرر صوت الهمزة الذي لا يتسم بالجهر ولا بالهمس (15) مرة، فهي، بتراكمها الصوتيّ الناتج عن الجهد النطقيّ المضاعف الذي تنغلق معه فتحة المزمار، استطاعت أن تجسد عواطف الشاعر المشحونة بالتّحسر، واللوعة من الحزن والألم.

يتبين لنا كذلك من خلال الجدول، أن الأصوات المهموسة تكررت بنسبة بلغت حوالي (34%)، وأن أكثر الأصوات المهموسة تكرارا هو صوت الهاء الذي تكرر (23) مرة، وبنسبة بلغت حوالي (6.5%)، وهو من الأصوات التي ربّما تصدر عن الإنسان لا لغرض الكلام، بل بسبب إرهاق أو تعب، أو حالة نفسية معيّنة دون قصد منه، فهو اندفاع غزير للهواء في عملية تنفسيّة ينتج عنها سماع صوت الهاء، يقول إبراهيم أنيس: "والهاء صوت مهموس يجهر به في بعض الظروف اللغوية الخاصة... وعند النطق بالهاء المجهورة يندفع من الرئتين كمية كبيرة من الهواء أكبر مما يندفع من الأصوات الأخرى، فيترتب عليه سماع صوت الحفيف مختلطاً بذبذبة الوترين الصوتيين"[1]. فكان هذا الصوت مناسباً للآهات الحبيسة النابعة من أحزان المتنبي نتيجة خلافه مع سيف الدولة، وخيبة أمله به، وانقطاع رجائه منه.

وإذا كان صوت التاء يدل على الاضطراب في الطبيعة[2]، فإن هذا الصوت الانفجاري المهموس الذي يتكون بالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا ومقدم اللثة، وانحباس الهواء مدّة من الزمن خلف طرف اللسان، ثم انفصاله فجأة تاركاً نقطة الالتقاء[3]، – يتكرر في الأبيات السابقة (18) مرة، وبلغت نسبته (5%)؛ ليعكس بتكراره على هذا النحو، ما يحسّ به الشاعر من اضطراب وضياع.

ولنا أن نستوحي معاني المشقَّة، والعذاب، من كون التاء صوت أجلد[4] يطول معه التقاء طرف اللسان، وأصول الثنايا العليا، معززاً بذلك انفجار هذا الصوت.

---

[1] ينظر: أنيس، إبراهيم: **الأصوات اللغوية**. ص89.

[2] العلايلي، عبد الله: **مقدّمة لدرس لغة العرب**. ص 210

[3] أنيس، إبراهيم: **الأصوات اللغوية**. ص61.

[4] ابن جني، أبو الفتح عثمان: **المنصف**. 223/1.

يليه صوت الفاء الذي تكرر (17) مرة، وبلغت نسبته حوالي (4.8%)، وهو صوت أسنانيّ شفويّ احتكاكيّ مهموس، ينطق بملامسة الشفة السفلى للثنايا العليا بصورة تسمح للهواء بالنفاذ من خلالها ومن خلال الثنايا[1]، مما يعطي السامع إحساسا بمدى ضيق الشاعر وتأفّفه، وهو إحساس نابع من انسياب الهواء عند إنتاج هذا الصوت، وسهولة النطق، والخفّة على السمع. لذلك كان لصوت الفاء، حضوره على مستوى الدلالة، وعلاقته بالمضامين والمعاني التي عمد الشاعر إلى إيصالها من خلال هذه القصيدة.

ولا ننسى صوت السين الذي تكرر (14) مرة، وبما نسبته حوالي (4%)، وهو يستخدم في الدلالة على التنبيه والشدة بسبب صفيره، وهو مناسب لموضوع العتاب، فالمتنبي يعاتب سيف الدولة، وينبهه من الحاسدين الذين كانوا سببا في حصول الخلاف بينهما، إضافة إلى أن هذا الصوت يعبر "عن معنى الحركة أو الطلب"[2] فهو ملائم لغرض الشاعر وهو طلب الإنصاف، والعفو من الممدوح.

ولنا أن نقول، إن ورود الأصوات المهموسة في هذه القصيدة بنسبة (34%) تقريباً، وإن كانت نسبة حضورها على مستوى أصوات النص أقلّ من نسبة حضور الأصوات المجهورة، يتوافق وطبيعة الموقف الذي قيلت فيه القصيدة، وطبيعة الغرض الشّعريّ، وهو العتاب والشّكوى، والحالة النفسية التي سيطرت على شاعرنا، فهو، وإن كان قد مدح سيف الدولة، في هذه الأبيات، إلا أن نفسه كانت منكسرة حزينة لعدم إنصافه له.

من هنا، نستطيع أن نقول إن الأصوات المجهورة قد حظيت بنصيب الأسد في شعر العتاب، فقد بلغت نسبتها حوالي (65%)، إذ أكثر الشاعر منها، وأكثرها "الميم، واللام، والنون"، مما يدلّ على التعبير عن التوجّع والتحسر اللذين أحس بهما الشاعر إثر الجفوة التي حصلت بينه، وبين سيف الدولة.

---

[1] النوري، محمد جواد: **فصول في علم الأصوات**. ص239- ص240.

[2] الأرسوزي، زكي: **العبقرية العربية في لسانها**. ص54.

دعنا الآن، ننظر في نسب الأصوات المجهورة والمهموسة في القصائد الثلاث السابقة، بعد هذه النظرة الصوتية الجزئية، نظرة شاملة، من خلال هذا الجدول الذي يبين نسبها الصوتية:

رقم المقطوعة/الغرض	النسبة المئوية للأصوات المجهورة	النسبة المئوية للأصوات المهموسة
المقطوعة الأولى (المديح)	%64.4	%35.6
المقطوعة الثانية (المديح)	%74.3	%25.7
المقطوعة الثالثة (العتاب)	%65.8	%34.2

يتبين لنا، من خلال هذا الجدول، زيادة نسبة الأصوات المجهورة في القصيدة الثانية عنها في القصيدتين الأولى والثالثة، فنسبة الأصوات المجهورة في القصيدة الثانية هي حوالي (74.3%)، ونسبتها في القصيدتين الأولى والأخيرة هي حوالي (64.4%) في القصيدة الأولى، وحوالي (65.8%) في القصيدة الأخيرة، وهذا الاختلاف في نسبة الأصوات المجهورة، وإن كانت هي المسيطرة في النصوص الثلاثة، عائد إلى طبيعة الموضوع والغرض الشعري، ففي غرض المديح اعتمد الشاعر اعتماداً كبيراً على استخدام الأصوات المجهورة، أما في غرض العتاب فقد اعتمد الشاعر، أيضا، على الأصوات المهموسة إضافة إلى الأصوات المجهورة، وإن كان اعتماداً لم يرق بها إلى درجة أن تكون لها الغلبة على الأصوات المجهورة.

أما عن تقارب نسب الأصوات المجهورة، والمهموسة في القصيدتين الأولى والثالثة، فنقول إن هذا ربما يعود إلى تقارب الوضع النفسي للشاعر في كلتا قصيدتيه، ففي القصيدة الأولى كان أول لقاء له مع سيف الدولة، وكان قد عانى قبل لقائه ما عاناه في بحثه عن أمله المنشود، ومثلت بالنسبة له بداية مرحلة جديدة سيقضيها في مدح الأمير، وفي أبياته الأخرى في العتاب حرص الشاعر في عتابه لسيف على استعطافه واسترحامه، وبيان شدة حبّه له، وعلى الرغم مما كان عليه من وضع نفسي، إلا أن الأصوات المجهورة بقي لها حضورها، لأنّه حرص على مدح الأمير، والحفاظ على ما كان بينهما من مودة.

ثانيا: التّفخيم والتّرقيق (Velarization and Palatalization):

يطلق مصطلح التفخيم على الأصوات المستعلية[1] (ص، ض، ط، ظ،غ، خ، ق)، وتنقسم هذه الأصوات على قسمين: أصوات الإطباق ذات التفخيم الكامل (ص، ض، ط، ظ)، وأصوات لا إطباق فيها، مع استعلائها، ذات تفخيم جزئي (غ، خ، ق)[2].

ويعد التفخيم ملمح قوة في الصوت، يكسب المعنى قوة وفخامة، أما الترقيق فملمح ضعف في الصوت يناسب المعاني الرقيقة، والهادئة، فلأي من هذين الملمحين كانت الغلبة عند المتنبي؟ وهل كان المتنبي موفّقاً في استخدامه للأصوات المفخمة والمرققة في أشعاره، وأغراضه المختلفة؟ هذا ما سنحاول معرفته بعد تحليلنا للنصين الشعريين الآتيين:

لاستقصاء الأصوات المفخمة والمرققة في شعر الاعتذار الممزوج بالعتاب، سنأخذ عشرة الأبيات الأول من القصيدة التي قالها أبو الطيب، وهو بالكوفة، عندما بعث سيف الدولة إليه كتاباً بخطه يستدعيه، ويسأله المسير إليه، فأجابه بهذه الرسالة المشتملة على (44) بيتاً، وأنفذها إليه في مَيَّافارقين[3]:

(المتقارب)

فَهِمْتُ الكِتابَ أَبَرَّ الكُتُبْ فَسَمْعاً لِأَمْرِ أَميرِ العَرَبْ
وَطَوعاً لَهُ وَابْتِهاجاً بِهِ وَإِن قَصَّرَ الفِعْلُ عَمّا وَجَبْ
وَما عاقَني غَيْرُ خَوْفِ الوُشاةِ وَإِنَّ الوِشاياتِ طُرْقُ الكَذِبْ

---

[1] تدخل الأصوات المستعلية بنوعيها كاملة التفخيم وهي: (ص، ض، ط، ظ)، وذات التفخيم الجزئي، وهي أصوات (غ، خ، ق). في مفهوم التفخيم، لأنها تشترك في أثناء نطقها بآلية مميزة لها من غيرها من الأصوات العربية، تتمثل في ارتفاع أقصى اللسان نحو أقصى الحنك اللين واللهاة، وبهذه الآلية تدخل الأصوات المستعلية في مفهوم التفخيم. وقد ارتأت الباحثة إطلاق اسم الأصوات المفخمة على هذه الأصوات؛ لكونه المسمى الأكثر تداولا لها.

[2] ينظر: عمر، أحمد مختار: **دراسة الصوت اللغوي**. 278.

[3] مَيَّافارقين: بفتح أوله، وتشديد ثانيه، ثم فاء، أشهر مدينة بديار ببكر، تقع في شمال شرق ديار بكر بين دجلة والفرات، فيها آثار إسلامية، ومسيحية، وفارسية. وهي مدينة تركية قديمة تسمى اليوم (سيلوان). ينظر: الحموي، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله: **معجم البلدان**.7ج. تحقيق فريد عبد العزيز الجندي. بيروت: دار الكتب العلمية. 1990. 5/ ص 272- ص275.

وَتَكْثيــــــرُ قَـــــومٍ وَتَقلـــــيلُهِمْ وَتَقْـــــريبُهِمْ[1] بيْنَنـــــا وَالخَبَــــبْ

وَقَـــدْ كـــانَ يَنْصُـــرُهُمْ سَـــمْعُهُ وَيَنْصُـــرُني قَلْبُـــهُ وَالحَسَـــبْ

وَمـــا قُلْــتُ لِلبــدْرِ أَنــتَ اللُّجَــيْنُ وَلا قُلْــتُ لِلشَّــمسِ أَنْــتِ الــذَّهَبْ

فَيَقْلَـــقَ مِنْـــهُ البعيـــدُ الأَنـــاةِ وَيَغضَــبَ مِنــهُ البَطــيءُ الغَضَــبْ

وَمـــا لاقَنـــي بَلَـــدٌ بَعْـــدكُمْ وَلا اعتَضْتُ مِن رَبِّ نُعمايَ رَبْ

وَمَـــنْ رَكِـــبَ الثَّـــوْرَ بَعْـــدَ الجَـــوا دِ أَنْكَـــرَ أَظْلافَـــهُ وَالغَبَـــبْ[2]

وَمـــا قِسْـــتُ كُـــلَّ مُلـــوكِ الـــبِلادِ فَدَع ذِكرَ بَعضٍ بِمَن فـي حَلَـبْ[3]

بلغ مجموع الأصوات الصامتة في هذه الأبيات حوالي (277) صـوتا، وقـد جـاءت الأصوات المرققة والمفخمة موزعة فيها على النّحو الآتي[4]:

الأصوات المرققة			الأصوات المفخمة			
الصوت	**العدد**	**النسبة المئوية**	**الصوت**	**نوع التفخيم**	**العدد**	**النسبة المئوية**
ل	39	%14	ق	جزئي	14	%5
ب	33	%12	ض	كلي	4	%1.4
ن	28	%10	غ	جزئي	4	%1.4
م	25	%9	ص	كلي	3	%1.1
ر	19	%7	ط	كلي	3	%1.1
ت	15	%5	خ	جزئي	2	%0.7
ع	14	%5	ظ	كلي	1	%0.3
هــ	13	%5	المجموع	31		%11
ك	11	%4	**تتمة الأصوات المرققة**			
أ	10	%3	ذ	4		%2
د	9	%3	ش	4		%2
ف	8	%3	ث	3		%1

[1] التّقْريبُ: ضَرْبٌ من العَدْوِ؛ يقال: قَرَّبَ الفرسُ إذا رفع يديه معاً، ووضعهما معاً، في العدو. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. المادة (ق. ر. ب).

[2] الغَبَبْ: الجِلْدُ الذي تحت الـحَنَك، والغَبَبْ: للبقر والديك ما تدلى تحت حنكيها. **المصدر نفسه**. المادة (ر.و.ق).

[3] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**. 1/ ص 225– ص227.

[4] الأصوات التي لم ترد في النصوص الشّعريّة لم تأت الباحثة على ذكرها في هذا الجدول، وكل الجداول الإحصائية الواردة في البحث.

الأصوات المرققة			تتمة الأصوات المرققة		
الصوت	العدد	النسبة المئوية	الصوت	العدد	النسبة المئوية
س	5	%2	ح	2	–
ج	4	%2	المجموع	246	%89

يتبين لنا، من خلال هذا الجدول، أن عدد الأصوات المرققة بلغ (246) صوتاً، ونسبتها حوالي (89%) من مجموع الأصوات الصامتة في النص، أما الأصوات المستعلية بنوعيها المفخمة كلياً والمفخمة جزئياً، فعددها (31) صوتاً، ونسبتها من مجموع أصوات النص هي حوالي (11%).

وتتّضح سيطرة تيار الأصوات المرققة على الأصوات المفخمة، ولعلّ ذلك عائد إلى الطبيعة النطقية الأسهل للأصوات المرققة، حيث إنّ مقدّم اللسان عند إنتاج هذه الصوامت يرتفع باتجاه الغار، وهذا ما يطلق عليه مصطلح التغوير[1]، وهي بهذا تتناسب مع مكنونات الدّاخل، ومدى ما يشعر به الشاعر من ضعف ويأس، ولكن هذا الضعف يخفف من حدته كثرة انتشار صوت القاف المفخم تفخيما جزئيا في القصيدة، هذا الصوت المقلقل[2]، يضفي درجة من القوة على الواقع الخارجي للقصيدة، ولكنّها قوّة لا تتناسب مع ما في نفس المتنبي من الصراعات التي كان يعاني منها، لما آل إليه من الفراق بعد الودّ والقرب.

وتعود قلّة الأصوات المفخّمة في هذه الأبيات التي هي من شعر الاعتذار الممزوج بالعتاب، إلى أن للأصوات المفخمة وضعها النطقي الخاصّ الذي "يحتاج إلى جهد فسيولوجي من جهاز النطق، وشدّ عضلي، وعمل دماغي متشابك في منطقة إنتاج الصوت، وهذا العمل العضوي العضلي، قد يصاحبه عمل نفسي يعادل الجهد المبذول"[3] وهذا لا يلائم الوضع النفسي للمتنبي في تلك المرحلة بعد أن فقد سيف الدولة، ممدوحه، الذي كان يمثّل بالنسبة له الأمل المنشود، والحلم الذي يبحث عنه، وخصوصاً أنّ أمله كان قد خاب في الحصول على ما كان

[1] ينظر: النوري، محمد جواد: **علم الأصوات العربية**. ص154.

[2] ينظر: الجبوري، محمد يحيى سالم: **مفهوم القوة والضعف في أصوات العربية**. ص84.

[3] البريسم، قاسم: **منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري**. ص50.

يطمح إليه من ولاية وجاه. وهو، وإن كان محبا لسيف الدولة طائعا له وفرحا بكتابه، إلا أنه يشك في أنه يستطيع أن يلبّي طلبه في القدوم إليه، لأن اليأس كان قد استولى على قلبه نتيجة خذلان سيف الدولة له، واستماعه للوشاة، ولما حلّ به في الكوفة.

ثم إن الأصوات المفخّمة تحمل دلالة على الضخامة، والعظمة، والكبر، وهي صفة الأصوات المطبقة[1] لما في هذه الأصوات من مشقة بسبب اشتراك أكثر من موضع على اللسان في إنتاجها، فالضاد تخرج من بين أول حافة اللسان وما يليه من الأضراس، وأمّا الصاد فتخرج من بين طرف اللسان وفويق الثنايا، وأمّا الطاء فتخرج مما بين طرف اللسان وأصول الثنايا، وأمّا الظاء فمن بين طرف اللسان وأطراف الثنايا[2]، كلّ ذلك مع ارتفاع مؤخر اللسان تجاه الطّبق، فهذا التعظيم وهذه الكلفة لا مكان لهما في موقف أراد الشاعر فيه الجمع بين الاعتذار والعتاب، لا التبجيل والتعظيم.

ولكننا نلاحظ، على الرغم من قلّة الأصوات المفخمة، الحضور اللافت لصوت القاف المفخم الجزئي، إذ أسهم هذا الصوت بجرسه الثقيل، وقلقلته، بالدلالة على تلك الصراعات التي كان يعاني منها بعد بُعْدِهِ عن سيف الدولة، وحيرته في أمره، فهو مُحبّ للعودة إليه بعد الكتاب الذي وصله منه يسترضيه به، كما ذكرنا سابقاً، ولكن كبرياءه وعزّة نفسه تقف حائلا يمنعه من ذلك، وقد عبّر الشاعر عن لوعة الأسى والحزن لعدم قدرته على تنفيذ رغبة سيف الدولة، بقوله (قصّر)، فاجتماع القاف المقلقل المفخم جزئياً، مع صوت الصاد المفخم كلياً، ساهم بإعطاء دلالة إيحائية عبّرت عن الغصَّة التي يحس بها شاعرنا لعدم تنفيذه لرغبة أميره، على الرغم من فرحته بكتابه، إضافة إلى أنّ هذا الصوت أعطى القصيدة جواً موسيقياً صاخباً يجسّد هول المأساة الوجدانية التي يعاني منها شاعرنا.

---

[1] الأصوات المطبقة: هي الأصوات التي يرتفع في أثناء النطق بها، مؤخرة اللسان حتى تتصل بالطبق، فيسدّ المجرى، أو يضيقه تضييقا، يؤدي إلى احتكاك الهواء به. وأصواته هي (ص، ض، ط، ظ). ينظر: النوري، محمد جواد: **علم الأصوات العربية**. ص154.

[2] سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان: **كتاب سيبويه**. 433/4.

ومن شعر المديح، سنأخذ عشرة الأبيات الأول من القصيدة التي تتكون من (43) بيتاً قالها أبو الطيب في مدح سيف الدولة بعد دخول رسول ملك الروم عليه في شهر ربيع الأول سنة ثلاث وأربعين وثلاثمائة، لنلاحظ مدى ورود الأصوات المفخمة فيها ودلالتها:

(الطويل)

دُرُوعٌ لمَلْكِ الرُّومِ هذي الرَّسائلُ	**يَــرُدُّ بهَــا عَــنْ نَفْسِــهِ وَيُشَــاغِلُ**
هيَ الزّرْدُ[1] الضّافي[2] علَيْهِ ولَفْظُها	**عَلَيْــكَ ثنَــاءٌ سَــابغٌ وَفَضــائلُ**
وَأنَّى اهْتَدَى هذا الرَّسُولُ بأرْضِهِ	**وَما سكَنَتْ مُذْ سِرْتَ فيها القساطِلُ[3]**
وَمِنْ أَيِّ مــاءٍ كــانَ يَسْــقي جيــادَهُ	**ولَم تَصْفُ مِن مَزْجِ الدِّماءِ المَناهِلُ**
أتَــاكَ يكــادُ الــرَّأسُ يَجْحَــدُ عُنْقَــهُ	**وتَنْقَــدُّ تَحْــتَ الــذُّعْرِ مِنْــهُ المَفاصِــلُ**
يُقَــوِّمُ تقْــويمُ السِّــماطَيْنِ [4] مَشْــيَهُ	**إلَيــكَ إذا مــا عَوَّجَتْــهُ الأفاكِــلُ**
فقَاسَــمَكَ العَيْنَــيْنِ مِنْــهُ ولَحْظَــهُ	**سَــمِيُّكَ وَالخِــلُّ الــذي لا يُزَايِــلُ**
وَأبصَرَ منكَ الرِّزْقَ وَالرِّزْقُ مُطْمِعٌ	**وَأبْصَرَ مِنْهُ المَوْتَ وَالمَوْتُ هَائلُ**
وَقَبَّــلَ كُمّــاً قَبِّــلَ التُّــرْبَ قَبْلَــهُ	**وكُــلُّ كَمِــيٍّ[6] وَاقِــفٌ مُتَضــائلُ**
وَأسْــعَدُ مُشْــتاقٍ وَأظْفَــرُ طَالِــبٍ	**هُمَــامٌ إلــى تَقْبيــلِ كُمِّــكَ وَاصِــلُ[7]**

وقد جاءت الأصوات المرققة، والمفخمة فيها موزعة على النحو الآتي:

---

[1] الزّرْد: وهو تداخل حلق الدرع بعضها في بعض، والدروع المزرودة، يدخل بعضها في بعض. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. المادة (ز.ر. د).

[2] الضّافي: الكثيف السابغ. **المصدر نفسه**. المادة (ض. ف. و)

[3] القساطِلُ: جمع قَسْطَل: وهو الغبار الذي تُثيره الخيل بحوافرها. **المصدر نفسه**. المادة (ق. س. ط. ل).

[4] **الســِّـماطَــيْــن:** الجانبان، يريد صفين من الجنود كانا بين يدي سيف الدولة. **المصدر نفسه**. المادة (سَ. مَ. طَ).

[5] **الأفــاكِـــلُ:** جمع الأَفْكَلُ، الرِّعْدَة. المصدر نفسه. المادة (ف. ك. ل).

[6] كَمِيٌّ: الشجاع المُتَكَمِّي في سِلاحه لأنّه كَمَى نفسه أي ستَرها بالدِّرع، والجمع الكُماة. **المصدر نفسه**. المادة (ك. م. ي).

[7] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**. 3/ ص232– ص234.

الأصوات المرققة		
الصوت	العدد	النسبة المئوية
ل	39	12%
م	36	11%
ن	28	9%
ر	22	7%
هـ	22	7%
أ	21	7%
ت	18	6%
ك	16	5%
د	15	5%
س	14	4%
ب	11	3%
ف	11	3%
ع	10	3%
ذ	6	2%
ز	6	2%

الأصوات المفخمة			
الصوت	نوع	العدد	النسبة المئوية
ق	جزئي	15	4.7%
ص	كلي	5	1.6%
ض	كلي	5	1.6%
ط	كلي	4	1.2%
ظ	كلي	3	1%
غ	جزئي	2	0.6%
خ	جزئي	1	0.3%
المجموع		35	11%

تتمة الأصوات المرققة		
ج	4	1%
ح	3	1%
ش	3	1%
ث	1	–
المجموع	286	89%

يتبين لنا، من خلال هذا الجدول، أن مجموع الأصوات الصامتة في هذه الأبيات حوالي (321) صوتاً، وأن عدد الأصوات المرققة فيها بلغ حوالي (286) صوتاً، وعدد الأصوات المفخمة بلغ حوالي (35) صوتاً، وبذلك تكون نسبة الأصوات المرققة في هذه الأبيات تقريبا (89%)، ونسبة الأصوات المفخمة تقريبا (11%) من إجمالي المجموع العام للأصوات.

نلاحظ، من خلال هذا العرض البسيط لأصوات النص، قلّة الأصوات المفخمة في هذه الأبيات، فقد بلغت نسبتها حوالي (11%)، وهي نسبة مساوية لنسبتها في الأبيات السابقة، كما تساوت نسبة الأصوات المرققة في النصين حيث بلغت حوالي (89%)، على الرغم من أن الغرض في هذه القصيدة هو المدح، وفي القصيدة السابقة هو الاعتذار الممزوج بالعتاب. وغرض المدح يلزمه التعظيم الذي تناسبه الأصوات المفخمة؛ لأنها أكثر الأصوات قدرة على

التعبير عن معاني العظمة والفخامة، فإذا تتبعنا الألفاظ التي تحتوي هذه الأصوات نجـدها فـي معظمها تدل على "الضخامة والعلو والاتساع"[1] للأسباب التي ذكرناها سابقا[2].

ويتبين لنا، من خلال دراستنا للنصين السابقين، أنّ أكثر الأصوات المفخمة التي وردت فيهما هو صوت القاف المفخم تفخيماً جزئياً، فبلغت نسبته في كلا النصين حوالي (5%)، كمـا نلاحظ، من خلال القراءة المتأنّية، لقصائد المتنبي في سيف الدولة بصورة عامـة، أن أكثـر الأصوات المفخّمة التي وردت في نصوصه الشعرية التي قالها في سيف الدولـة هـو صـوت القاف، ويمكننا أن نقول إنّ السبب في ذلك قد يعود إلى أنّ صوت القاف من أصـوات القلقلـة، الشديدة الجرس؛ لذلك فإنّ هذا الصوت يمنح سيفياته جواً موسيقياً صاخباً، وشديدا يجسّد حالـة الشاعر الوجدانية، وتجربته الشعورية.

ولنا أن نقول: إن السبب في قلّة الأصوات المفخمة في النماذج المختارة مـن سـيفيات المتنبي، ربّما يعود إلى طبيعتها النطقية، أو لعلّ غرور المتنبي جعله لا يرى من هو أعلى منه منزلة، أو من يستحق التعظيم والتبجيل، حتى وإن كان سيف الدولة النصف الآخر له، وشـقيق روحه، لذلك كانت قلّة الأصوات المفخّمة مناسبة لشاعر يشعر بأنه أعلى منزلة من ممدوحه، ولا يرى أنّ غيره أهلا لأن يقارن به. كما جاء الإكثار من استخدام الأصوات المرقّقة ذات السلاسة النطقية، والسهولة الإنتاجية، في غرض المديح، مناسباً لما تحلى به شاعرنا من كبرياء، وشموخ نفس، وتعاظم لا يحدّه حدّ.

الاحتكاك والانفجار (Friction and Plosion):

توصف الأصوات الانفجارية بالقوة، لشدة خروج الصوت معها مدوّياً، بعد انحباسه في مخرجه فترة من الزمن. ولتتبع دلالات هذه الأصوات في شعر المتنبي، ستقوم الباحثة بدراسـة الأبيات (13–22) التي اختارتها من القصيدة التي تتكون من (45) بيتاً قالها أبو الطيب في مدح

---

[1] عباس، حسن: **خصائص الحروف العربية ومعانيها**. ص212.

[2] ينظر: الصفحة (111) من هذا الفصل.

سيف الدولة، وقال في مطلعها: **(فَدَيناكَ مِن رَبعٍ وَإِن زِدتَنا كَربا)**، ويذكر فيها بناءه مدينة مرعش[1] سنة إحدى وأربعين وثلاثمائة، فيقول:

(الطويل)

ولَسْتُ أُبالي بَعْدَ إدْراكِيَ العُلا ... أكانَ تُراثاً ما تَناوَلتُ أَم كَسْبا
فَرُبَّ غُلامٍ علَّمَ المَجْدَ نَفْسَهُ ... كَتَعليمِ سَيفِ الدَولَةِ الطَّعنَ وَالضَّرْبا
إِذا الدَّولَةُ استَكْفَتْ بِهِ في مُلِمَّةٍ ... كَفاها فَكانَ السَّيفَ وَالكَفَّ وَالقَلْبا
تُهابُ سُيوفُ الهِنْدِ وَهيَ حَدائِدٌ ... فَكَيفَ إِذا كانَتْ نِزاريَّةً عُرْبا
وَيُرهَبُ نابُ اللَّيثِ وَاللَّيثُ وَحدَهُ ... فَكَيْفَ إذا كانَ اللُّيوثُ لَهُ صَحْبا
وَيُخْشى عُبابُ البَحْرِ وَهوَ مَكانَهُ ... فَكَيفَ بِمَنْ يَغْشى البِلادَ إذا عَبّا
عَليمٌ بِأَسرارِ الدِّياناتِ وَاللُّغى ... لَهُ خَطَراتٌ تَفْضَحُ النَّاسَ وَالكُتْبا
فَبورِكْتَ مِنْ غَيثٍ كَأَنَّ جُلودَنا ... بِهِ تُنبِتُ الدِّيباجَ وَالوَشْيَ وَالعَصْبا[2]
وَمِنْ واهِبٍ جَزْلاً وَمِن زاجِرٍ هَلاً ... وَمَنْ هاتِكٍ دِرْعاً وَمَنْ ناثِرٍ قُصْبا[3]
هَنيئاً لِأهْلِ الثَّغْرِ رَأيُكَ فيهِمُ ... وَأَنَّكَ حِزْبُ اللَهِ صِرتَ لَهُم حِزْبا[4]

نجد، من خلال إحصاء أصوات الأبيات السابقة، أن عدد الأصوات الصامتة فيها بلغ (381) صوتاً صامتاً، وأن توزيع الأصوات الاحتكاكية والأصوات الانفجارية التي بلغ عددها (210) أصوات من مجموع الأصوات الصامتة، جاءعلى النحو الآتي:

---

[1] مَرْعَشْ: بالفتح ثم السكون، والعين مهملة مفتوحة: مدينة في الثغور بين الشام وبلاد الروم لها سوران وخندق، وفي وسطها حصن عليه سور يعرف بالمروانيّ، بناه مروان بن محمد. ينظر: الحموي، شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله: **معجم البلدان**. 126/5.

[2] العصبا: ضربٌ من بُرود اليمن، يقول: إنك تخلع علينا هذه الثياب، فكأنك غيث تمطر علينا، فتنبت جلودنا هذه الثياب، فبارك الله بك غيثاً. مرعشلي، نديم، **الصّحّاح في اللغة**. المادة (ع. ص. ب).

3 القُصْبُ: اسم للأَمْعاءِ كلِّها؛ وقيل: هو ما كان أَسْفَلَ البَطْنِ من الأَمْعاءِ. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. المادة (ق. ص. ب).

[4] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**. 1/ ص186– ص187.

الأصوات الاحتكاكية		
الصوت	العدد	النسبة المئوية
هـ	21	%10
ف	20	%9.5
ع	11	%5
س	10	%4.8
ث	8	%4
ح	7	%3.3
ز	5	%2.3
غ	5	%2.3
ذ	4	%2
ص	4	%2
ش	3	%1.4
خ	2	%1
المجموع	100	%47.6

الأصوات الانفجارية		
الصوت	العدد	النسبة المئوية
ب	31	%15
ت	20	%9.5
ك	20	%9.5
د	18	%8.5
	13	%6
ض	3	%1.4
ط	3	%1.4
ق[1]	2	%1
المجموع	110	%52.4

نرى، من خلال إحصاء الأصوات في الأبيات الشعرية السابقة أن الأصوات الانفجارية التي بلغت نسبتها حوالي (52.4%)، قد تفوقت قليلاً على الأصوات الاحتكاكية التي بلغت نسبتها حوالي (47.6%)، وأن صوت الباء كان أكثر الأصوات الانفجارية تكراراً، حيث تكرر (31) مرة، وبلغت نسبته حوالي (15%)، وهذا الصوت يدل على الصلابة والغلظة، وإلى هذا الرأي ذهب ابن جني حيث قال: " فالباء لغلظها تشبه بصوتها خفقة الكف على الأرض"[2]، وهذه الصلابة نابعة من طبيعته النطقية حيث تنتج بانغلاق الشفتين انغلاقاً تاماً، وانحباس الهواء خلف الشفتين فترة من الزمن، ثم انفراجهما فجأة، ولهذا الملمح التمييزي دلالته الإيحائية في النص، كما أنّ في صوت الباء دلالة "على بلوغ معنى في الشيء بلوغا تاماً"[3]، كلّ هذه الدلالات مجتمعة

---

[1] المُلاحظ عند إحصاء الأصوات في جميع النصوص الشعريّة، موضع الدّرس، أنّ صوت القاف كان أكثر الأصوات المفخمة تكراراً، ولكن عند إحصاء أصوات هذا النص، وجدت الباحثة أن صوت القاف فيه كان أقل الأصوات المفخمة تكراراً. ولم ترد هذه القلة للقاف في نص آخر من النصوص المختارة.

[2] **الخصائص**. 163/2.

[3] العلايلي، عبد الله: **مقدمة لدرس لغة العرب وكيف نضع المعجم الجديد**. ص210.

أعطت إيحاء قوياً بصلابة سيف الدولة وشدّته على الأعداء، فهو إن استعانت به الدولة كان لها عونا على أعدائها، وقلبا يقتحم به الأهوال، وتهابه السيوف لقوة ضربه الأعداء بها، ولا يجترئ أحد على مواجهته، كما أوحت ببلوغ سيف الدولة حدّ التمام في الصفات التي تجعل منه قائدا ناجحا، فهو كريم يهب العطاء جَزْلا، شجاع يملك معرفة واسعة بفنون الحرب والقتال، فهو لا يزجر الخيل بل يحثها، ويهتك الدروع بسيفه وسنانه.

ثم إن المتنبي جعل روي هذه القصيدة على صوت الباء، المحرّك بالفتحة التي تحولت بسبب إشباعها إلى فتحة طويلة، هذه الفتحة التي تدلُّ كما أكَّد العالم (فوناجيFonagy) على الضخامة والكبر[1]، وفيها سهولة، وهذا يوافق ما تحمله القصيدة من مضمون. ثم إن إطلاق الفتحة التي " لها وضوح وظهور في السمع"[2] يدل على المبالغة في الحدث.

يلي صوت الباء، صوتا التاء، والكاف، فقد تكرّر كلّ منهما في القصيدة (20) مرة، وبلغت نسبتهما حوالي (9.5%)، وسنبدأ بصوت التاء الانفجاري، الذي يدلُّ على الحركة والاضطراب[3]، و ذلك ناتج عن حركة اللسان عند النطق بصوت التاء[4]. وهذه الحركة المكتسبة من دلالة صوت التاء هي التي سيطرت على القصيدة، فهناك حركة من قبل المتنبي وسيف الدولة؛ لتعلّم الطعن والضرب، أي فنون القتال، وحركة سيف الدولة الذي يغيث الدول التي يغير عليها الروم، وحركته إذا ماج وتحرك وعمّ البلاد، وحركة حثه الخيل، وهتكه الدروع بسيفه وسنانه، ونثره أمعاء الأعداء بعد غرس رماحه فيهم. كما يوحي أيضا بالمواجهة بين طرفين: أحدهما قوي، والآخر ضعيف.

أما صوت الكاف الذي يدل على الفعّالية الشديدة، أوالعنيفة؛ لأنه يتكوّن بالتقاء أقصى اللسان بالطبق، مما يؤدي إلى احتباس تيار الهواء، الصادر من الرئتين، خلف نقطة الالتقاء، ثم

---

[1] مفتاح، محمّد: **في سيمياء الشعر القديم دراسة نظرية وتطبيقية** .الدار البيضاء: دار الثقافة. 1989. ص74.

[2] أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشعر**. ص257.

[3] ينظر العلايلي، عبد الله: **مقدمة لدرس لغة العرب وكيف نضع المعجم الجديد**. ص210.

[4] ينظر صفحة 106 من الفصل الثاني.

ينفصل العضوان الملتقيان، فيندفع الهواء دفعة واحدة[1]؛ لذلك لنا أن نستوحي منه شدّة هذه المعركة، وما يحصل فيها من طعان وضرب، وشدّة في الإفناء.

يلي هذين الصوتين صوت الدال الذي تكرر (18) مرة، وبلغت نسبته حوالي (8.5%)، فيوصف بأنه " صوت أصمٌّ أعمى مغلق على نفسه، كالهرم لا يوحي إلاّ بالأحاسيس اللمسية، وبخاصّة ما يدلّ على الصلابة والقسوة، وكأنه من حجر الصوّان ... ليكون بذلك أصلح الحروف للتعبير عن معاني الشدة والفعالية الماديتين"[2]، ومن دلالة هذا الصوت على الصلابة في الفواصل القرآنية، قوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا ٱلْإِنسَـٰنَ وَنَعْلَمُ مَا تُوَسْوِسُ بِهِۦ نَفْسُهُۥ ۖ وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ ٱلْوَرِيدِ ﴿١٦﴾ إِذْ يَتَلَقَّى ٱلْمُتَلَقِّيَانِ عَنِ ٱلْيَمِينِ وَعَنِ ٱلشِّمَالِ قَعِيدٌ ﴿١٧﴾ مَّا يَلْفِظُ مِن قَوْلٍ إِلَّا لَدَيْهِ رَقِيبٌ عَتِيدٌ﴾[3]، ومما يؤكد دلالة الشدة، وقوة الفعل، انتهاء الآيات من سورة البروج به، فهي تصور عظمة الله في خلقه، وشدة بطشه بالظالمين الكافرين: ﴿ وَٱلسَّمَآءِ ذَاتِ ٱلْبُرُوجِ ﴿١﴾ وَٱلْيَوْمِ ٱلْمَوْعُودِ ﴿٢﴾ وَشَاهِدٍ وَمَشْهُودٍ ﴿٣﴾ قُتِلَ أَصْحَـٰبُ ٱلْأُخْدُودِ ﴿٤﴾ ٱلنَّارِ ذَاتِ ٱلْوَقُودِ ﴿٥﴾ إِذْ هُمْ عَلَيْهَا قُعُودٌ ﴿٦﴾ وَهُمْ عَلَىٰ مَا يَفْعَلُونَ بِٱلْمُؤْمِنِينَ شُهُودٌ ﴿٧﴾ ﴾[4]، وهذا المعنى يتلاءم والمعنى الذي أراد الشاعر إيصاله للمتلقي، وهو صلابة سيف الدولة وجيشه، وقوتهما، وشدة فتكه بالأعداء، وأنه يستطيع أن يبلغ ما يريده مهنم.

ثم صوت الهمزة الانفجاري الذي تكرر(13) مرة، وبنسبة حوالي (6%)، ليتناسب مع عمق الحدث المنسجم مع الطبيعة الصوتية للهمزة الانفجارية, فكما توحي الهمزة بالانفجار, يوحي الحدث المجسّد لعواطف الشاعر، بوصف البطولة والشّجاعة المتمثّلة في شخص سيف الدولة، وريبة الأعداء منه، وبذلك استطاعت الهمزة التعبير عن جوّ القصيدة العامّ، والكشف عن عواطف مبدعها المتمثّلة في حبّه لممدوحه، وإعجابه الشديد به.

[1] النوري، محمد جواد: **فصول في علم الأصوات**. ص240.

[2] عباس، حسن: **خصائص الحروف العربية ومعانيها**. ص67.

[3] سورة ق، الآيات 16-18.

[4] سورة البروج، الآيات 1-7.

أما بقية الأصوات الانفجارية فقد تكررت بنسب قليلة في النص، وعبّرت، على قلتهـــا، عن الشدة والصلابة، لتشابه هذه الأصوات في طبيعتها النطقية، وخصائصها الفيزيائية.

أما زيادة عدد الأصوات الانفجاريّة، التي لا تحتاج إلى جهد عضليّ كالذي تحتاج إليه نظائرها الاحتكاكية[1]، فتعود إلى أنّ الأصوات الاحتكاكية تعدُّ أصواتاً صعبة في النطق، ممّا أدى إلى تحقيق السلاسة النطقيّة في الأبيات؛ ذلك أن النّص الجيّد، هو ذلك الذي لا تجهـد الإنســان أصواته؛ مراعيا بذلك "أن الإنسان في نطقه لأصوات لغته، يميل إلى تلمس الأصوات الســهلة التي لا تحتاج إلى جهد عضليّ" [2]. ومما يزيد من السلاسة في هذه القصيدة وجـود الأصــوات المائعة بكثرة فيها، حيث تحتل نسبتها البالغة حوالي (32%) النسبة الأكبــر بــين الأصــوات الصامتة.

وتعود نسبة شيوع الأصوات الاحتكاكية، التي هي أقلّ إلى حدّ ما، مــن نســبة شــيوع الأصوات الانفجارية، حيث بلغت (47.6%) في هذه الأبيات، في حين بلغت نســبة الأصــوات الانفجارية (52.4%)، إلى طبيعة الموضوع الذي يحتاج إلى توخّي الوضوح السّــمعيّ، الــذي تمتاز به هذه الأصوات؛ لأنّه عند النطق بها لا يحبس الهواء انحباساً محكماً، وإنما يكتفــي أن يكون مجراه ضيقاً، ويترتب على ضيق المجرى أنّ هواء النَّفس في أثنــاء مــروره بمخــرج الصوت يُحْدِثُ نوعاً من الاحتكاك، أو الصفير والحفيف تختلف نســبته تبعــا لنســبة ضــيق المخرج[3]، فهذا الوضوح السمعي، في إنتاج هذه الأصوات يساعد على حســن الاســتماع إلــى القصيدة، وفهم معانيها، وهذا ما يسعى إليه المتنبي الذي أراد إيصال رسالة معيّنة تعكس صفات سيف الدولة، وتفانيه في الاهتمام بدولته.

ولو نظرنا إلى الأصوات الاحتكاكية في الجدول السابق؛ لوجدنا أنّ أكثر هذه الأصــوات هي الأصوات الأسنانية، والأسنانية اللثوية حيــث وردت فــي الــنص (51) مــرة، ونســبتها

---

[1] أنيس، إبراهيم: **في اللهجات العربيّة**. ص89.

[2] أنيس، إبراهيم: **الأصوات اللغوية**. ص211. وهذا ما يعرف في علم الأصوات بنظرية السُّهولة.

[3] **المرجع نفسه**. ص24.

حوالي(24%) من مجموع الأصوات الاحتكاكية " حيث تعدُّ المخـارج الأسـنانية، والأسـنانية اللثوية، والغارية من أكثر المخارج المنتجة للصوامت الاحتكاكية"[1].

ونرى ورود الصوتين الحلقيّين (ع، ح) بنسبة (8.3%) تقريباً، ولكن نسبة ورود صوت العين التي بلغت حوالي (5%)، أكبر من نسبة ورود صوت الحاء التي بلغت حوالي (3.3%)؛ لأن صوت العين ملائمٌ لتصوير الأحداث الشديدة، وإضفاء طابع العنف وشـدة الفعـل بسـبب طبيعته الإنتاجية، "فعند النطق به يندفع الهواء ماراً بالحنجرة، فيحرك الوترين الصوتيين، حتى إذا وصل إلى وسط الحلق ضاق المجرى"[2]، وهي بذلك أقل احتكاكاً من غيرها من الأصـوات الاحتكاكية.

وللتعرف إلى المزيد من دلالات الأصوات الانفجارية والاحتكاكية في قصائد المتنبي في سيف الدولة ستقوم الباحثة بتتبع دلالات تلك الأصوات في عشرة الأبيات الأول من القصيدة التي تشتمل على (44) بيتاً قالها المتنبي عندما توفيت أخت سيف الدولة (خولة)، وجاءه خبـر وفاتها، وهو في الكوفة، فكتب له يرثيها:

(البسيط)

يا أُخْتَ خَيرِ أَخٍ يا بِنْتَ خَيْرِ أَبِ ... كِنايَـةً بِهِمـا عَـنْ أَشْـرَفِ النَّسَـبِ
أُجِـلُّ قَـدْرَكِ أَن تُسْـمَيْ مُؤَبَّنَـةً ... وَمَـنْ يَصِـفْكِ فَقَـدْ سَـمّاكِ لِلعَـرَبِ
لا يَمْلِكُ الطَّرِبُ المَحزونُ مَنْطِقَهُ ... وَدَمعَـهُ وَهُمـا فـي قَبْضَـةِ الطَّـرَبِ
غَدَرْتَ يا مَوْتُ كَم أَفنَيْتَ مِنْ عَدَدِ ... بِمَنْ أَصَبْتَ وَكَم أَسكَتَّ مِن لَجَبِ[3]
وَكَـمْ صَـحِبْتَ أَخاهـا فـي مُنازَلَـةٍ ... وَكَمْ سَـأَلتَ فَلَـمْ يَبْخَـلْ وَلَـمْ تَخِـبِ
طَوى الجَزيرَةَ حَتّى جاءَني خَبَرٌ ... فَزِعـتُ فيـهِ بِآمـالي إِلـى الكَـذِبِ
حَتّى إِذا لَـمْ يَـدَعْ لـي صِـدْقُهُ أَمَـلاً ... شَرِقْتُ بِالدَّمعِ حَتّى كادَ يَشرَقُ بي
تَـعَـثَّـرَتْ بِـهِ في الأَفواهِ أَلْـسُنُـها ... وَالبُردُ في الطُّرْقِ وَالأَقْلامُ في الكُتُبِ

---

[1] النوري، محمد جواد: **علم الأصوات العربية**. ص147.

[2] أنيس، إبراهيم: **الأصوات اللغوية**. ص75.

[3] لجب. اللَّجَب: الصَّوْتُ والصِّياحُ والجَلَبة، واللَّجَبُ ارتفاعُ الأَصواتِ واخْتِلاطُها. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. المادة (ل. ج. ب).

كَــأَنَّ فَعْلَـــةَ لَـــمْ تَمْـــلأْ مَواكِبُهـــا دِيـــارَ بَكْـــرٍ ولَـــمْ تَخْلَـــعْ ولَـــم تَهَـــبِ
ولَـــم تَـــرُدَّ حَيـــاةً بَعْـــدَ تَولِيَـــةٍ ولَمْ تُغِـثْ داعِيـاً بِالوَيْـلِ وَالحَـرَبِ[1]

بلغ عدد الأصوات الصامتة في هذه الأبيات (377) صوتاً، وقد جاءت الأصوات الاحتكاكية والانفجارية التي بلغ عددها(213) صوتاً من مجموع الأصوات الصامتة، موزعة على النحو الآتي:

الأصوات الاحتكاكية		
الصوت	**العدد**	**النسبة المئوية**
ف	14	%7
ع	12	%5.6
هـ	12	%5.6
خ	9	%4
ح	7	%3
س	6	%2.8
ز	4	%2
ص	4	%2
ث	3	%1.4
ش	3	%1.4
ذ	2	%0.9
غ	2	%0.9
المجموع	78	%36.6

الأصوات الانفجارية		
الصوت	**العدد**	**النسبة المئوية**
ب	32	%15
ت	30	%14
أ	22	%10.3
د	17	%8
ك	16	%7.5
ق	9	%4
ط	8	%3.7
ض	1	%0.5
المجموع	135	%63.4

نلاحظ من خلال هذا الجدول، تفوق تيار الأصوات الانفجارية التي بلغت نسبتها حـوالي (63.4%)، على الأصوات الاحتكاكية التي بلغت نسبتها حوالي(37%)، مما أسهم في إحـداث "بنية إيقاعية في النّص الشعريّ، وهذا الإيقاع أسهم في تشكيل جماليات قصيدة"[2] ومن ثم كـان لهذا الإيقاع الأثر في تشكيل وظيفة دلاليّة في النّص، فارتباط الأصوات الانفجارية الوثيق بالشدّة النابعة من انحباس الهواء حبسا تاما في موضع من المواضع النطقيـة[3] قـد يـوحي بالتحسّـر

---

[1] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي.** 1/ ص215– ص217.
[2] مبروك، مراد عبد الرحمن: **من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري.** ص51.
[3] بشر، كمال: **علم اللغة العام /الأصوات العربية.** ص100.

واللوعة من الحزن والألم، والفزع واضطراب القلب، ويعبّر عن حالة الاختناق التـــي يعيشـــها شاعرنا، وهو يقاسي آهات البعد والنّوى التي ألمّت به لوفاة خولة.

ويظهر لنا من خلال الجدول السابق، أن أكثر الأصوات الانفجارية وروداً هو صـــوت الباء حيث تكرر (32) مرة بنسبة حوالي(15%)، ولذلك دلالته، فانحباس الهواء عنـــد النطـــق بصوت الباء ثم انطلاقه منفجراً، وجهره تعبّر جميعها عن حزن شديد لدى الشاعر، ثمّ إنّ الشاعر اختار صوت الباء المحركة بالكسر لتكون رويّا للقصيدة، لتعبّر عن شدّة حزنـــه، وهـــي شـــدّة ممزوجة بالانكسار الذي تعكسه الكسرة القصيرة؛ لما يصحب نطقها من ارتفاعٍ لمقدم اللسان نحو الغار من غير حدوث احتكاك مع انفراج الشفتين[1] مما يوحي بحزن المتنبي ولوعته وحرقته.

ويتبين لنا كذلك، سيطرة صوت التاء الانفجاري المهموس على الأبيات الشعرية حيـــث تكرر(30) مرة، وبنسبة (14%) تقريباً، وهو بهذا يلائم التعبير عن الهزّة العميقة التي أصـــابته عندما علم بنبأ وفاة خولة. كما أن تميّز هذا الفونيم بدفقة نَفسية قوية في نهاية نطقه[2] يوحي بحالـــة الشاعر وهو يصدر أصوات تأفف، متتالية تظهر ما يتوهج من نيران قلبه لشدة تألمه لوفاتها.

أما أصوات الهمزة والكاف والقاف فتعبّر عن المشقة والعذاب؛ لأنها أصـــوات عميقـــة المخرج، ولما في مخرجها من مشقّة على النَّفَس عندما يُحبس بالقرب من الرئتين، ولكنّ صوت الهمزة أشقّ الأصوات نطقاً بسبب اقتراب الوترين الصوتيين، فيصاحب نطقها مشـــقّة وعنـــف، وذلك لأنه ليس من شك في أن " تقفل الفتحة التي بين الوترين الصوتيين، وهي فتحة المزمـــار، إقفالا تاماً، مما يؤدي إلى احتباس الهواء الصادر من الرئتين، عبر القصبة الهوائية، فيمـــا دون الحنجرة، ثم ينفرج الوتران الصوتيان، فيخرج الهواء فجأة عبر المزمار"[3] يحتـــاج إلـــى جهـــد عضليّ قد يزيد على ما يحتاج إليه أي صوت آخر مما يجعل الهمزة أشقّ الأصوات نطقاً فـــي العربية، هذا الجهد الذي يوحي بالانفجار الحاسم السريع بالرحيل المفاجئ، فمشقّة النطق بهـــذا

---

[1] ينظر: الجبوري، محمد يحيى سالم : **مفهوم القوة والضعف في أصوات العربية**. ص104.

[2] إستيتة، سمير شريف: **الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية**. ط1. عمان: دار وائل للنشر. 2003. ص134.

[3] النوري، محمد جواد: **علم الأصوات العربية**. ص156.

الصوت تعكس مدى صعوبة الموقف عليه، وشدّة تأثيره في نفسه، لكنّه لم يلبث يحاول أن يثبت قوته، ويحافظ على كبرياء الرجل في داخله؛ فهذا الصوت هو الأكثر قدرة على التعبير عن الحالة النفسية التي كان عليها الشاعر في تلك اللحظة.

وللأصوات الاحتكاكية وظيفتها الدلالية فهي لصعوبة نطقها، وكثرة مخارجها، قد ساعدت الشاعر على بث ما في نفسه، والتعبير عما يجيش فيها.

إذن نلاحظ أن نسبة الأصوات الانفجارية، التي بلغت حوالي (52.4%)، تفوقت قليلاً على نسبة الأصوات الاحتكاكية التي بلغت حوالي (47.6%) في قصيدته التي قالها في مدح سيف الدولة، وعلى الرغم من ذلك، فقد كان لهذا التفوق البسيط أثره على مستوى الدلالة والإيقاع، في حين تفوّقت الأصوات الانفجارية التي بلغت نسبتها حوالي (63.4%)، على الأصوات الاحتكاكية ونسبتها حوالي (37%) في قصيدته في رثاء خولة، وذلك بتأثير من الحالة النفسيّة للشّاعر، فاختلاف نسب هذه الأصوات في قصائده جاء اختلافاً يتوافق مع طبيعة الموضوع، والغرض الشعري، والحالة النفسيّة للشاعر، ففي غرض المديح تقاربت نسب الأصوات الاحتكاكية والأصوات الانفجارية، فقد كانت زيادة الأصوات الانفجارية على الأصوات الاحتكاكيّة زيادة بسيطة؛ لأن الأصوات الاحتكاكية ذات جرس هادئ، ووضوح سمعي عال، وهذا يناسب غرض المديح، في حين تفوّقت الأصوات الانفجارية على الأصوات الاحتكاكية، تفوقاً ملحوظاً، في غرض الرثاء لأنها الأكثر قدرة لشدتها، وسهولة نطقها إذا ما قورنت بالأصوات الاحتكاكية، في التعبير عن انفجار النَّفْس بالأحزان، وما تعانيه من لوعة وحرمان.

الأصوات المائعة / الرّنانة (Liquid/Resonant Sounds):

الأصوات الرّنانة في اللغة العربية، هي الأصوات الأنفية (م، ن) ، والصوت المكرّر (ر)، والصّوت الجانبيّ (ل)، وتمتاز هذه الأصوات بالوضوح السّمعيّ العالي، فهي أوضح الصوامت العربية.

وللوقوف على دلالات هذه الأصوات، ومدى تأثيرها في الموسيقى اللغوية في الـنّص، ستقوم الباحثة بتحليل عشرة الأبيات الأول من القصيدة التي تشتمل على (49) بيتاً أنشده إياها بآمد[1]، وكان منصرفاً من بلاد الروم، فقال فيها:

(الكامل)

الـرَّأيُ قَبْـلَ شَـجاعَةِ الشُّـجْعانِ — هُـوَ أَوَّلٌ وَهِـيَ المَحَـلُّ الثّـاني

فَـإِذا هُمـا اجتَمَعَـا لِـنَفسٍ مِـرَّةٍ — بَلَغَـت مِـنَ العَليـاءِ كُـلَّ مَكـانِ

ولَرُبَّمـا طَعَـنَ الفَتَـى أَقرانَـهُ — بِـالرَّأيِ قَبْـلَ تَطـاعُنِ الأَقْـرانِ

لَـوْلا العُقـولُ لَكـانَ أَدنـى ضَـيْغَمٍ — أَدْنَـى إِلَـى شَـرَفٍ مِـنَ الإِنْسـانِ

ولَمـا تَفاضَـلَتِ النُّفـوسُ وَدَبَّـرَت — أَيْـدي الكُمـاةِ عَـواليَ المُـرّانِ[2]

لَـولا سَـميُّ[3] سُـيوفِهِ ومَضـاؤُهُ — لَمَّـا سُـلِلْنَ لَكُـنَّ كَالأَجْفـانِ

خاضَ الحِمامَ بِهِنَّ حَتّى ما دُرِي — أَمِـنِ اِحْتِقـارٍ ذاكَ أَم نِسْـيانِ

وَسَعى فَقَصَّرَ عَنْ مَداهُ في العُلا — أَهْـلُ الزَّمـانِ وَأَهْـلُ كُـلِّ زَمـانِ

تَخِذوا المَجالِسَ في البُيوتِ وَعِنْدَهُ — أَنَّ السُّـروجَ مَجـالِسُ الفِتيـانِ

وَتَوَهَّموا اللَّعِبَ الوَغى وَالطَّعنُ في الـ — هَيْجاءِ غَيْـرُ الطَّعْـنِ فـي المَيـدانِ[4]

جاء توزيع الأصوات المائعة/ الرنانة في الأبيات السابقة على النحو الآتي:

---

[1] آمد: أعظم مدن ديار بكر، وأجلّها قدراً وأشهرها ذكراً، وهو بلد حصين قديم ركين مبني بالحجارة السود على نَشز دجلة محيطة بأكثره مستديرة به كالهلال، وفي وسطه عيون، وآبار قريبة نحو الذراعين، يتناول ماؤها باليد، وفيها بساتين وزهر يحيط بالسور. ينظر: الحموي، شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله: **معجم البلدان**. 76/1.

[2] المُرّانِ: بالضم وهو فُعّالٌ: الرماح الصُّلْبة اللَّدْنةُ، واحدتُها مُرَّانة، وأصله من مَرَن مرونا، إذا لانَ. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. المادة (م. ر. ن).

[3] يعني سيف الدولة. يقول: لولا سيف الدولة ما أغنت السيوف شيئاً.

[4] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**. 4/ 307-309.

النسبة المئويّة	عدد مرات التكرار	الأصوات المائعة/ الرنانة
%15	52	ل
%12	42	ن
%7.7	28	م
%5	19	ر
%40.3	**141**	**المجموع**

نلاحظ من خلال الجدول السابق، أن أكثر الأصوات المائعة/ الرنانة تكراراً في الأبيات السابقة، هو صوت اللام ، ثم صوت النون، يليه صوت الميم ، وأخيرا جاء صوت الراء، وبلغت نسبة هذه الأصوات حوالي (40.3%) من مجموع صوامت القصيدة البالغ عددها (350) صامتا.

تتميز هذه الأصوات بصفة قوّة تميّزها من غيرها من الأصوات، وهذه الصفة تتمثل كما ذكرنا، بملمح الوضوح السمعي، فهي تشبه الحركات في قوّة وضوحها السمعيّ، وحرية مرور الهواء معها، فهواء هذه الأصوات يخرج حرّاً طليقاً كالحركات تماماً، ولكنه مع الحركات يخرج من وسط الفم، ومع هذه الأصوات من مواضع نطقية مختلفة؛ ولهذا سميت " أشباه حركات"[1]، فهو، أي الهواء المنتج لها، يخرج من جانبي الفم مع اللام، ومن الأنف مع صوتي النون والميم، أمّا الراء فهو شبيه بالحركات، لما يوجد عند النطق به من حرية للهواء بسبب الاتصال والانفصال المتكررين... [2]، ومما يقرِّب هذه الأصوات الأربعة من الحركات كذلك كونها جميعاً مجهورة. كلّ هذه الصفات جعلتها مقترنة بالنغمة العالية، المتلائمة مع أسلوب الحكم والنصائح الذي استخدمه الشاعر في هذه الأبيات، فلهجة هذا الأسلوب تقتضي نسقاً موسيقياً ذا إيقاعٍ خاصّ لا يتلاءم معه إلا مثل هذه الأصوات ذات النغمة المرتفعة، والإيقاع الموسيقي؛ لجذب انتباه المتلقي، والتأثير في السامع.

---

[1] ينظر: بشر، كمال: **علم اللغة العام/ الأصوات العربية**. ص131.

[2] **المرجع نفسه**، الصفحة نفسها.

ويمتاز صوت الراء المائع/ الرنان بملمح تمييزي آخر لا يشاركه فيه صوت آخر، وهو ملمح التكرير الصوتي[1]. وقد لاحظ سيبويه هذا الملمح في صوت الراء فقال عنه: "الراء إذا تكلمت بها أخرجت كأنها مضاعفة، والوقف يزيدها إيضاحاً"[2]، والمقصود بذلك هو تكرار اهتزازات اللسان في أثناء النطق به، فالهواء يستمرّ بالمرور مع الراء بسبب تكرار عملية الاتصال والانفصال بين طرف اللسان واللثة، وهذا في حالة الراء الساكنة، وبسبب هذا الاستمرار، وقوّة الوضوح السمعي أصبحت الراء من الصوامت المائعة أو الرنانة.

ولنتتبع دلالات صوت الراء عند المتنبي في سيفياته، سنقوم بدراسة الأبيات الأولى من القصيدة التي تتكون من (16) بيتاً قالها في مدح سيف الدولة، وقد سأله الذهاب معه لمّا سار لنصرة أخيه ناصر الدولة، وقد تمّ اختيارها لكثرة تكرار ورود صوت الراء فيها:

(الكامل)

سِــرْ حَــلَّ حَيــثُ تَحَلُّــهُ النُّــوَّارُ[3] وَأَرادَ فيــكَ مُــرادَكَ المِقْــدار

وَإِذا ارتَحَلــتَ فَشَــيَّعَتْكَ سَــلامَةٌ حَيــثُ اتَّجَهــتَ وَديمَــةٌ مِــدرارُ

وَأَراكَ دَهرُكَ ما تُحاوِلُ في العِدا حَتّــى كَــأَنَّ صُــروفَهُ أَنصــارُ

وَصَدَرتَ أَغنَمَ صادِرٍ عَن مَورِدٍ مَرفوعَــةً لِقُــدومِكَ الأَبصــارُ

أَنــتَ الَّــذي بَجِــحَ الزَّمــانُ بِــذِكرِهِ وَتَزَيَّنَــت بِحَديثِــهِ الأَســمارُ

وَإِذا تَنَكَّــرَ فَالفَنــاءُ عِقابُــهُ وَإِذا عَفــا فَعَطــاؤُهُ الأَعمــارُ

وَلَــهُ وَإِن وَهَــبَ المُلــوكُ مَواهِــبٌ دَرُّ المُلــوكِ لِــدَرِّها أَغبــارُ[4]

لِلَّهِ قَلبُــكَ مــا يَخــافُ مِــنَ الــرَّدى وَيَخــافُ أَن يَــدنو إِلَيــكَ العــارُ

وَتَحيــدُ عَــن طَبَــعِ الخَلائِــقِ كُلِّــه وَيَحيــدُ عَنــكَ الجَحْفَــلُ الجَــرّارُ[5]

---

[1] ينظر: سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان: **كتاب سيبويه.** 435/4.

[2] **المصدر نفسه.** 4/ 406.

[3] النُّوّار: جمع نَوْر، وهو الزهر الأبيض. فالنَّوْرُ الأَبيض والزّهر الأَصفر وذلك أَنه يبيضُّ ثم يصفر. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب.** المادة (ن. و. ر).

[4] أغبار: جمع غُبْرُ بضم الغين، ومعناه بقيّة اللبن في الضرع. ينظر: مرعشلي، نديم: **الصحاح في اللغة.** مادة (غَ. ب.رَ).

[5] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي.** 2/ 190-191.

تكرّر صوت الراء في هذه الأبيات (32) مرة، وبلغت نسـبته حـوالي (9.4%) مـن مجموع الأصوات الصامتة في القصيدة البالغ عددها (340) صوتاً، فقد تكرر في البيـت الأول (5) مرات ليعكس حالة التنقل والتّرحال، وتكرار الخطى، وذلك لدلالته على التكرار بسبب التقاء طرف اللسان باللثة، وانقطاع مرور الهواء، إلاّ أنّ القطع هنا ليس تاماً بسبب مرور الهواء من وقت لآخر عندما ينفصل اللسان عن اللثة[1]. وقد جاءت الراء في كلمة (سرْ) : sir فـي البيـت الأول، وفي كلمة (ارتحلت): ʕir/ta/ha/lat في البيت الثاني ساكنة لتدل على التكرار[2]؛ فصوت الراء اللثوي المجهور المتوسط بين الانفجار والاحتكاك الذي يتكوّن من تكرار طرق اللسـان للحنك عند النطق به[3]، قد حاكى المعنى، وهو تكرار الفعل واستمراره وديمومتـه، أي تكـرار تتابع الخطى واستمرارها في أثناء عملية السير خلال الترحال.

وفي كلمة (مدرار): mid/ raar في البيت الثاني تكرر صوت الراء مرتين ليدل علـى تتابع نزول المطر وكثرته، ويوحي بوقع " قطرات المطر واصطدامها"[4]. كما يدل تكرارها ثلاث مرات، وهي تكرارية في المرة الأولى في كلمة (الجرَّار): ʕl/dʒar/raar في البيـت التاسـع على كثرة الجيش، وحركتهم المتتابعة في أثناء سيرهم، ليدبّ الرعب في قلوب أعدائه حيث يُنتَجُ "عن تتابع طرقاتِها على اللّثةِ، تتابعًا سريعًا، كأنَّه أجراسُ الإنذار المتكرّرة، التي تدقُّ الأسماعَ، وتزلزلُ القلوب"[5].

وتكرّر صوت الراء التكرارية المشدّدة في (درٌّ، درِّها): (dar/ru ، dar/ ri/ haa) فـي البيت السابع مرتين؛ ليعطي بتكراره، دلالةً على كثرة هبات الأمير وعطاياه، فهي تعادل عطايا الملوك إذا قيست إليها، وذلك لما في تكرار هذا الصوت من الدلالة على الكثرة، وفـي البيـت الرابع جاءت الراء التكرارية المشددة في كلمة (الرَّدى): ʕar/ra/daa، لتوحي بالخوف بدلالـة

---

[1] ينظر: ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي: **جمهرة اللغة.** 4ج. القاهرة: مؤسسة الحلبي. 1932. 9/1.

[2] لا يكون صوت الرّاء تكراريا، إلا إذا سكن، أو شدّد. ينظر: النوري، محمد جواد: **علم الأصوات العربية.** ص161.

[3] ينظر: أنيس، إبراهيم : **الأصوات اللغوية.** ص55.

[4] الضالع، محمد صالح: **الأسلوبية الصوتية.** ص26.

[5] السعافين، إبراهيم، وآخرون: **أساليب التعبير الأدبيّ.** ط 1. عمّان: دار الشروق. 2000. ص33.

صوت الراء على الخوف والاضطراب بسبب التكرار الذي فيها، والذي يسبب تـردّد طـرف اللسان في نطقها مما يحدث هزّة في الوجدان وفي السمع، وقد وُصف صوت الراء بالترعيد في الإيقاعات وذلك لشدّة اهتزاز سطح اللسان[1]، ومن هذه الدلالة قوله تعالى ﴿ فَإِذَا بَرِقَ ٱلْبَصَرُ ۝ وَخَسَفَ ٱلْقَمَرُ ۝ وَجُمِعَ ٱلشَّمْسُ وَٱلْقَمَرُ ۝ يَقُولُ ٱلْإِنسَـٰنُ يَوْمَئِذٍ أَيْنَ ٱلْمَفَرُّ ۝ ﴾[2]، فقد اصطبغ الإيقاع بتكرار الراء وارتجاجها ليظهر هول ذلك اليوم المفزع.

ولكنها توحي ضمن السياق العام في البيت بدلالة عكسية فالموت الذي يخافه النـاس لا يخافه سيف الدولة لما يتصف به من جرأة وقوة وإقدام.

أما بقية التّنوّعات الصوتية لفونيم الراء في القصيدة فهي راء لمسية[3] تعكس أيضا، لما تتصف به من جهر عالٍ، دلالة القوّة، فهذا التكرار الصوتي لهذا الصوت ينطوي على دلالة على مستوى المعنى، إذ يفيد أيضاً التكرير، أو الإعادة، أو الاستمرار.

ومن أهم ما نراه في القصيدة، هو أن الشاعر جعل قصيدته على روي الراء ذي الذبذبـة القويّة الثّقيلة، لتحدث وقعاً مماثلاً في الآذان، وجعل حركتها الضمة القصيرة؛ ليزيد هذا الوقـع تأثيراً على نفس السامع، ولتحسين الصوت، والتمكين من التطريب جعل الحركة السابقة لصوت الراء هي الفتحة الطويلة أكثر الحركات موسيقية، لكونها أسهلها نطقاً، وأوسعها مخرجاً.

وقد تكررت الراء المفخمة في النص السابق (26) مرة، (13) مرة منها راء مفخمـة مفتوحة، أو ساكنة، و(13) مرة منها مضمومة، والراء المضمومة مفخمة لأن الضمة صـوت طبقي فـعند "النّطق بهذه الحركة يرتفع الجزء الخلفي من اللسان تجاه المنطقة الخلفية من سقف الحنك الأعلى، وهي منطقة الطبق، دون أن يؤدي هذا الارتفاع إلى إعاقة مجـرى الهـواء، أو

---

[1] ينظر: ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله: **أسباب حدوث الحروف**. ص82.

[2] سورة القيامة، الآيات 7–10.

[3] الراء اللمسية هي الراء المتحركة، سميت بذلك لأن طرف اللسان يلتقي باللثة، ثم يفارقها بمجرد لمسها، فتسمع هذه الراء على صورة انحباس وانفجار متواليين. ينظر: النوري، محمد جواد: **علم الأصوات العربية**. ص161.

إحداث احتكاك من أي نوع"[1] والراء المفخمة مناسبة لما في القصيدة من معاني القوّة والحركة والتجدد الذي تبرزه الراء بتكرارها.

وتكررت الراء المرققة المكسورة، أو الساكنة المسبوقة بكسرة (6) مرات، والسبب في قلتها يعود إلى طبيعة الفكرة التي يلائمها التفخيم أكثر من الترقيق، وإلى أن الفتحة بنوعيها هي أكثر الحركات انتشارا " فنسبة شيوع الفتحة في اللغة العربية حوالي 460 في كل ألف من الحركات قصيرها وطويلها، في حين أن الكسرة حوالي 184، والضمة 146"[2].

ويزداد صوت اللام المائع/ الرنان قوة باتصافه بملمح آخر، وهو ملمح الجانبية الخاص بهذا الصوت، وهو ملمح تمييزي يمنح الصوت المتصف به قوة، ووضوحاً سمعياً، كما عرفنا[3]. ومن القصيدة التي تتكون من (28) بيتاً قالها المتنبي في سيف الدولة عندما سار لنصرة أخيه في الموصل، قامت الباحثة باختيار عشرة أبيات الأول؛ لتتبع تكرار ورود صوت اللام فيها. فيقول:

(البسيط)

أَعلى المَمالِكِ ما يُبنى عَلى الأَسَلِ وَالطَّعْنُ عِنْدَ مُحِبِّيهِنَّ كَالقُبَلِ
وَما تَقَرُّ سُيوفٌ في مَمالِكِها حَتّى تُقَلْقَلَ دَهْرًا قَبلُ في القُلَلِ[4]
مِثْلُ الأَميرِ بَغى أَمرًا فَقَرَّبَهُ طولُ الرِّماحِ وَأَيدي الخَيلِ وَالإِبِلِ
وَعَزْمَةٌ بَعَثَتْها هِمَّةٌ زُحَلٌ مِنْ تَحْتِها بِمَكانِ التُّربِ مِن زُحَلِ
عَلى الفُراتِ أَعاصيرٌ وَفي حَلَبٍ تَوَحُّشٌ لِمُلَقّى النَّصْرِ مُقْتَبَلِ
تَتْلو أَسِنَّتُهُ الكُتْبَ الَّتي نَفَذَتْ وَيَجعَلُ الخَيْلَ أَبدالاً مِنَ الرُّسُلِ
يَلْقى المُلوكَ فَلا يَلْقى سِوى جَزَرٍ وَما أَعَدّوا فَلا يَلْقى سِوى نَفَلِ[5]
صانَ الخَليفَةُ بِالأَبطالِ مُهجَتَهُ صِيانَةَ الذَّكَرِ الهِنْدِيَّ بِالخِلَلِ[6]
الفاعِلُ الفِعْلَ لَم يُفْعَل لِشِدَّتِهِ وَالقائِلُ القَوْلَ لَم يُتْرَكْ وَلَم يُقَلِ

---

[1] النوري، محمد جواد: **علم الأصوات العربية**. ص196.

[2] أنيس، إبراهيم : **الأصوات اللغوية**. ص66.

[3] ينظر: الفصل الأول من البحث. ص38.

[4] القُلَل. جمع قُلّة، أعلى الرأس. البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**. 163/3.

[5] نَفَل: الغنيمة والهبة. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. المادة (ن. ف. ل).

[6] الخِلَل: أغشية الأغماد. وجفون السيوف، واحدتها خِلَّة. **المصدر نفسه**. المادة (خ. ل. ل) .

وَالباعِثُ الجَيشَ قَد غالَت عَجاجَتُهُ ضَوْءَ النَّهارِ فَصارَ الظُّهْرُ كَالطَّفَلِ[1] [2]

عند تتبع صوت اللام في الأبيات السابقة، وُجد أنه قد تكرّر فيها (73) مـرة، وبلغـت نسبته حوالي (19%) من مجموع أصوات القصيدة البالغ عددها حوالي (380) صوتاً، وبـذلك احتل البؤرة المركزية في النص، ولهذه الكثرة دلالتها، فهو على الرغم مما يتّصف به من الخفّة والسهولة في النطق[3] كان الأكثر قدرة في الدلالة على القوّة، ومن دلالته على القوّة كثرته فـي فواصل الآيات الآتية قال تعالى: ﴿ لَّئِن لَّمْ يَنتَهِ ٱلْمُنَٰفِقُونَ وَٱلَّذِينَ فِى قُلُوبِهِم مَّرَضٌ وَٱلْمُرْجِفُونَ فِى ٱلْمَدِينَةِ لَنُغْرِيَنَّكَ بِهِمْ ثُمَّ لَا يُجَاوِرُونَكَ فِيهَآ إِلَّا قَلِيلًا ۝ مَّلْعُونِينَ ۖ أَيْنَمَا ثُقِفُوٓا۟ أُخِذُوا۟ وَقُتِّلُوا۟ تَقْتِيلًا ۝ سُنَّةَ ٱللَّهِ فِى ٱلَّذِينَ خَلَوْا۟ مِن قَبْلُ ۖ وَلَن تَجِدَ لِسُنَّةِ ٱللَّهِ تَبْدِيلًا ﴾[4] حيث نلتمس من دلالة اللام على القوة، إيحاء بالعقاب الشديد الذي توعد الله به المنافقين، وكيف أنه سيقهرهم على يد أهل الإيمان.

وهكذا حال سيف الدولة عندما سار إلى الموصل لنصرة أخيه ناصر الدولـة، كانـت غايته إحلال الأمان محلّ الخوف والظلم، وقهر الأعداء، وإقامة مملكته التي عدّها مـن أعلـى الممالك رتبة؛ لأنها ستؤخذ قسرا وغلاباً، وبالقتال. فكان صوت اللام بوضوحه السمعي صرخة في وجوه الأعداء تنذر بالزوال، وقلب أمورهم رأسـا علـى عقـب، ففـي كلمـة (تُقَلْقَـلَ): tu/qal/qa/la على سبيل المثال دلَّ استخدام اللام مرتين على التحرك حركة عنيفة قوية، تؤدي إلى الزوال، وكما تحمل اللام بانحراف مخرجها "لحيلولة طرف اللسان المتصل باللثة عند نطقها دون ذلك"[5]، دلالة على تبدّل أحوال العدوّ، وإبادتهم، واستقرار مملكة سيف الدولة التي لن تستقر دعائمها إلا بزوال الأعداء، واستئصال شأفتهم.

---

[1] الطَّفَلِ: وقت غروب الشّمس. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. المادة (ط. ف. ل).

[2] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**. 163/3– 165.

[3] القيسي، أبو محمّد مكي بن أبي طالب **الرّعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة** . ص613.

[4] سورة الأحزاب، الآيات 60–62.

[5] عبد التواب، رمضان: **المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي**. ص47– ص48.

وإذا كانت اللام تدل على الانطباع بالشيء بعد تكلفه[1]، فإنهـا تعكـس صـعوبة هـذه المعركة، وأنها كانت معركة كالإعصار ارتفع فيها الغبار لالتحام الجيشين، وكثر فيهـا قتلـى العدوّ، وكانت لحومهم مأكلا للسباع، وكان النصر فيها حليف سيف الدولة، فلقد لقـي الملـوك الذين يخالفونه، وأوقع بهم وبجيوشهم.

كما زاد صوت اللام، الذي من شأنه أن "يحفظ ذبذبة ناعمة ذات نغم"[2]، القصيدة حـلاوة في السمع، وأغنى الجانب الموسيقي فيها، لدلالته على الامتداد والطول بسـبب حريـة مـرور الهواء من جانبي اللسان معها، فهي من الأصوات الممتدة "والحروف الممتدة بامتداد النغم منها ما يُبشّع مسموع النغم إذا اقترنت بها مثل العين، والحاء، والظاء وما أشبه ذلك، ومنهـا مـا لا يُبشِّعه، وهي هذه الثلاثة اللام، والميم، والنون"[3]. ولذلك فهي من الأصوات التي تمتد مع الـنغم ولا تبشّعه. وهذه اللام ترقق وتفخم[4]، فقد جاءت مفخمة (19) مرة، منها (12) مرة، مع الفتحة، و(7) مرات لمجاورتها للأصوات المفخمة، وجاءت مرققة مع الكسرة (54) مرة.

كما اتّسم صوتا الراء واللام بملمحين مميزين لهما غير ملمح الرنين، وهمـا التكـرار، والجانبية على التوالي، نرى أن صوتي الميم والنون يمتازان بملمح آخر، وهو ملمح الأنفية، أو الغنة، وهذا الملمح، هو ملمح قوّة خاصّ بصوتي الميم والنون؛ ولمعرفة ما قد يوحي به هـذان الصوتان من دلالات، ستقوم الباحثة بدراسة عشرة الأبيات الأول من القصـيدة التـي نظمهـا الشاعر عندما عزم سيف الدولة على لقاء الروم في السنبوس، وبلغه أن عدد جيشهم قد وصـل أربعين ألفا، عندها دخلت الهيبة من لقائهم إلى قلوب جنده، فقال هذه القصيدة التي تتكون مـن (15) بيتاً متخيّراً لها من الأصوات أقواها جرساً موسيقياً، وأعلاهـا نغمـة، لتحفيـز الجنـد، واستثارة هممهم الباحثة:

---

[1] عبد الله العلايلي: **مقدمة لدرس لغة العرب وكيف نضع المعجم الجديد**. ص210.

[2] علوية، نعيم: **بحوث لسانية، بين نحو اللسان ونحو الفكر**. ط2. بيروت: المؤسسة الجامعية. 1986. ص 23.

[3] الفارابي، أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان: **كتاب الموسيقى الكبير**. ص1072.

[4] الأصل في اللام العربية التّرقيق، وتفخم في موضعين: الأول: أن يجاور اللام أحد أصوات الاستعلاء لا سيما الصاد، والطاء، والظاء، ساكنا أو مفتوحاً، مثل: سيصلى، مطلع، ظلمناهم. ثانيا: أن تكون اللام نفسها مفتوحة . ينظر: أنيس، إبراهيم: **الأصوات اللغوية**. ص 64.

(الطويل)

نَزُورُ دِيـــاراً مـــا نُحِـــبّ لهَـــا مَغْنـــى	وَنَسْـــأَلُ فيهـــا غَيـــرَ ســـاكِنِهَا الإذْنَـــا
نَقُودُ إلَيْهَـــا الآخِـــذاتِ لَنَـــا المَـــدى[1]	عَلَيْهَا الكُماةُ[2] المُحْسِنونَ بها الظَّـــنّا
وَنُصْفي الذي يُكْنى أبا الحَسَنِ الهَوَى	وَنُرْضِي الذي يُسْمَى الإلهَ وَلا يُكنى
وَقَـــدْ عَلِـــمَ الـــرّومُ الشّـــقيّونَ أنّنَـــا	إذا ما تَرَكْنَـــا أرْضَـــهُمْ خَلْفَنـــا عُـــدْنَا
وَأنّا إذا ما المَوْتُ صَرَّحَ في الوَغَى	لبِسْنا إلى حاجاتِنا الضَّرْبَ والطَّعْنَا
قَصَـــدْنَا لَـــهُ قَصْـــدَ الحَبيـــبِ لِقَـــاؤُهُ	إلَيْنَـــا وَقُلْنَـــا للسُّـــيُوفِ هَلُمِّنَّـــا
وَخَيْـــلٍ حَشَـــوْنَاهَا الأسِـــنَّةَ بَعْـــدَما	تكَدّسْنَ مِنْ هَنّـــا عَلَيْنَـــا وَمِـــنْ هَنّـــا
ضُـــرِبْنَ إلَيْنَـــا بالسِّـــياطِ جَهَالَـــةً	فَلَمّـــا تَعَارَفْنَـــا ضُـــرِبْنَ بهَـــا عَنّـــا
تَعَدَّ القُرَى وَالْمُسْ بنا الجيشَ لَمْسَةً	نُبارِ إلى مـــا تَشْـــتَهي يَـــدُكَ اليُمْنَـــى
فَقَدْ بَـــرَدَتْ فَـــوْقَ اللُّقَـــانِ[3] دِمـــاؤُهُمْ	وَنَحْنُ أُنَاسٌ نُتْبِعُ البارِدَ السُّخنَا[4]

تكرّر صوت النون في هذه الأبيات (58) مرة، وبلغت نسبته حوالي (15%)، وتكـــرّر صوت الميم (26) مرة، وبلغت نسبته حوالي (7%) من مجموع أصوات القصيدة البالغ عـــددها (378) صوتاً تقريباً، أي أن نسبة تكرار الميم عادلت نصف نسبة تكرار صوت النون، وهـــذا التكرار لصوتي الغنّة يمنح السياق الصوتي خاصيّة إيقاعيّة ذات قدرة تأثيرية في المتلقي، فتُولِّد إيقاعاً ترتاح له الأذن، وإلى جانب ملمح الغنة الذي ينجم عن خروج الهواء من الأنـــف، علـــى اعتبار أن الميم والنون هما الصوتان الأنفيان الوحيدان، فإن ملمحاً آخر يجمع بين الصـــوتين، وهو ملمح الجهر، إذ يتذبذب الوتران الصوتيان في نطقهما، كما أنّ صوت النون لثويّ، وصـــوت الميم شفويّ ثنائيّ، مما يضفي على الصوتين تقارباً آخر، وهو تقارب المخرج، وبناء على مـــا تقدم، فإن هناك علائق صوتية تجمع بين هذين الصوتين تتمثل بالغنة والجهر، وهما من نفـــس المخرج الأنفي، وهذه العلائق تجعل بين الصوتين تماثلاً في الملامح الصوتية.

---

[1] المَدى: الغاية. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. مادة (م. د. ى).

[2] الكماة: جمع كَمِيُّ، وهو الشجاع المُتَكَمِّي في سلاحه، لأنَّه كَمى نفسه، أي ستَرها بالدرع والبَيْضة، والجمع الكُماةُ. **المصدر نفسه**. المادة (ك. م. ي).

[3] اللُّقَانِ: موضع في بلاد بالرّوم غزاه سيف الدّولة. ينظر: الحموي، شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله: **معجم البلدان**. 5/ 21.

[4] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**. 4/ ص299– ص301 .

كما يحمل صوتا الميم والنون، الدّلالة على القطع والإصرار على العزيمة[1]؛ لما في صوت النون من قطعٍ لطريق الهواء لانخفاض الطبق ليندفع باتجاه الأنف عند التقاء طرف اللسان بما فويق الثنايا، والقطع في صوت الميم يحصل أيضا بسبب انخفاض الطبق نتيجة لانطباق الشفتين، وانقطاع مرور الهواء من الفم فيخرج من الأنف، وإنْ كان القطع فيها أضعف مما في النون لاسترخاء اللسان مع الميم، وفي هذه الدلالة يقول العقّاد: "الميم في أواخر الكلمات تدلّ دلالة لاشك فيها عند الاستماع إلى كلمات كالحتم، والحسم، والجزم، والحطم، والختم، والكتم، والعزم، والقضم، والقطم، والكظم، وأمثالها كلمات لا تخلو من الدلالة على التّوكيد والتّشديد والقطع الذي يدلّ على المعاني الحسيّة كما يستعار لأخيار المعاني القطع بالرأي والإصرار على العزيمة"[2]، وبذلك يكون باستخدامها بهذه الكثرة إيحاء بالقوة والإصرار على العزيمة، والرأي القاطع الجازم بضرورة المواجهة وحتميتها، ويرسم لنا نغماً متصاعداً يتصاعد بتصاعد الموقف، فهم جيش قوي يقودون خيلا تبلغ بهم الغاية التي يرمون إليها، وتحرز لهم قصب السبق، وهم يقصدون الموت، ويصرّون على أن يكون النّصر في معركتهم مع الروم حليفاً لهم.

وصوت الغنّة وفقاً لما توصّلَ إليه محمّد فريد عبد الله، من خلال بحثِه في الصوتِ اللغوي ودلالته في القرآن الكريم، هو "صوتٌ دالٌّ على الالتزامِ، ومكابدةِ الأمر"[3]، وهذا إيحاء مناسب لدلالات الأبيات، تعكس مدى التزام جيوش سيف الدولة بالقتال، وضرورة مواجهتهم شدّة الموقف والحرب مع الروم، وإن كان في هذا الأمر مكابدة، فهي مكابدة الغاية منها إرضاء الله بتحقيق النصر للإسلام.

والغنّة في الأنف شبيهة بالمد في الحركات عند خروجها من الفم، لأن الصوت في كلّ منهما يجري حرا طليقا في مجراه، الأمر الذي ينتج عنه قوة في الوضوح السمعي فيها، وبلغت النون لطولها وامتدادها حدّ الترنم بها عند بعض من بني تميم كما يُترنم بأصوات المدّ، فقال

---

[1] ينظر: العقاد، عباس محمود: **أشتات مجتمعات في اللغة والأدب**. ص46.

[2] **المرجع نفسه**. ص46.

[3] **الصوت اللّغويّ ودلالاته في القرآن الكريم**. ط1. بيروت: دار الهلال ومكتبتها. 2008. ص139.

سيبويه في ذلك " وإذا أنشدوا ولم يترنّموا فعلى ثلاثة أوجه: أما أهل الحجاز فيدعون القوافي ما ينون منها وما لم ينون على حالها في الترنّم...، وأما أناس من بني تميم فيبدلون مكـــان المــدّة النون"[1]. ولذا جعلها الشاعر رويا لقصيدته للترنم والتطريب، ولتكون عاملا على تحفيز الجــيش وتشجيعه على القتال.

وعلى الرغم من ذلاقة النون وخفتها على اللسان فهي تتطلّب جهداً من الحنجرة والـــرئتين بسبب استمرار مرور الهواء والصوت معاً، ولذلك نجد أن الشاعر لعله اضطر إلى إطالة زمن الفتحة القصيرة، حتى أصبحت فتحة طويلة متمثلة بالإطلاق. وذلك لاستمرار خروج الهواء مع النون.

ومن خلال القراءة المتأنّية لقصائد المتنبي، في سيف الدولة، وجدت الباحثة أن أصوات: اللام، النون، الميم، الراء، هي أكثر الأصوات استخداما في قصائده في ســيف الدولـــة بصـــفة عامة، فبلغت نسبتها حوالي (33.7%) من مجموع الصوامت في قصائده في الأميــر، ولعــل السبب في ذلك يعود إلى الوضوح السمعي العالي لهذه الأصوات، وسهولتها في النطق، وامتداد النفس فيها، مما يتيح المجال أمام الشاعر للإفصاح عن مدى حبّه لسيف الدولة وإعجابـــه بـــه، وليس ذلك فحسب، بل إنّ هذه السهولة، والموسيقى الرنانة النابعة من هذه الأصـــوات، تســـهّل عمليّة حفظ قصائده، وتناقلها عبر الأمصار، وعلى مدى الأزمان، وهو الشاعر الذي لا يرى له لممدوحه مثيلا، فلماذا لا يخلد ذكراه وذكرى ممدوحه بأصوات سهلة تحمل دلالات عظيمة.

[1] سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان: **كتاب سيبويه**. 206/4.

الصّفير (Sibilation):

من أجل التعرف إلى دلالة هذا الملمح التمييزي الذي يكسب الأصوات المتصفة به قوة، وهي أصوات" الصاد، والزاي، والسين، والشين، والجيم المعطشة"[1] ستتناول الباحثة عشرة الأبيات الأول من قصيدة المتنبي التي تتكون من (15) بيتاً قالها في مدح سيف الدولة، بعد أن استدعاه لأنه تأخر عليه في المدح، فقال:

(المتقارب)

أرى ذَلِكَ القُربَ صارَ اِزوِرارا[2] وَصارَ طَويلُ السَّلامِ اِختِصارا
تَرَكتَني اليَومَ في خَجلَةٍ أَموتُ مِراراً وَأَحيا مِرارا
أُسارِقُكَ اللَحظَ مُستَحيِياً وَأَزجُرُ في الخَيلِ مُهري سِرارا
وَأَعلَمُ أَنّي إِذا ما اِعتَذَرتُ إِلَيكَ أَرادَ اِعتِذاري اِعتِذارا
كَفَرتُ مَكارِمَكَ الباهِرا تِ إِن كانَ ذَلِكَ مِنّي اِختِيارا
وَلَكِن حَمى الشِعرَ إِلّا القَلي لَ هَمٌّ حَمى النَومَ إِلّا غِرارا
وَما أَنا أَسقَمتُ جِسمي بِهِ، وَما أَنا أَضرَمتُ في القَلبِ نارا
فَلا تُلزِمَنّي ذُنوبَ الزَمانِ إِلَيَّ أَساءَ وَإِيّايَ ضارا
وَعِندي لَكَ الشُرُدُ[3] السائِرا تُ لا يَختَصِصنَ مِنَ الأَرضِ
قَوافٍ إِذا سِرنَ عَن مِقوَلي وَثَبنَ الجِبالَ وَخُضنَ البِحارا[4]

تشيع أصوات الصفير في هذه الأبيات بصورة واضحة، حيث تكررت في النص (25) مرة، وجاء تكرارها كما هو مبين في الجدول الآتي:

[1] النوري، محمد جواد: **فصول في علم الأصوات.** ص227 . أخرجت الباحثة (الجيم المعطّشة) الصفيرية، وهي النظير المجهور لصوت (الشين)، حيث ينطق هذا الصوت في اللسان الشامي، وعند بعض المغاربة، في عداد الأصوات الصفيرية عند الإحصاء؛ لأنها اعتبرت أن الجيم الواردة في قصائد المتنبي هي الجيم الفصيحة.

[2] ازورارا: العدول والانحراف. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب.** مادة (ز. و. ر).

[3] الشّرد: جمع شرود. يريد: القصائد، وجعلها شرداً لأنها لا تستقر بموضع.

[4] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي.** 2/ص 196- ص198.

الصوت الصفيري	عدد مرات تكراره	النسبة المئوية
س	11	%3,6
ص	5	%1,6
ز	5	%1,6
ش	4	%1,3
المجموع	25	%8

نرى، من خلال الجدول السابق، أن نسبة تكرار الأصوات الصفيرية، في الأبيات موضع الدرس، بلغت حوالي (8%) من مجموع الأصوات الصامتة البالغ عددها(307) أصوات، وأن عدد مرات تكرارها بلغ (25) مرة، ولهذا التكرار أهميته على مستوى الدلالة والإيقاع الشعري، فالصفير يحدث نتيجة " لقوّة الاحتكاك فيها بسبب خروج النّفس معها من مخرج ضيق"[1]، وإذا كان التّضييق الأخدودي بين نصل اللسان، والجزء الخلفي من حافّة اللثة[2]، هو سبب في حدوث الصفير؛ فإن ذلك يبرّر سبب تكرار الشاعر لهذه الأصوات؛ إذ يتحدث عن الضيق الذي يشعر به، وعن جوّ مشحون بالحزن نتيجة تبدّل الأحوال، وتراجع العلاقة مع سيف الدولة.

يتبين لنا كذلك، من خلال إحصاء الأصوات الصفيرية في هذه الأبيات أن صوت السين كان أكثرها تكراراً، فقد تكرر (11) مرة، بنسبة (3.6%) من مجموع الأصوات الصفيرية، وهو صوت احتكاكي مهموس عالي الصفير، حيث تصل ذبذبته إلى حوالي 3500 ذبذبة في الثانية[3]، مما أعطى القصيدة جرساً موسيقياً جميلاً، أوحى باستكانة الشاعر وهدوئه، ولكنه هدوء عمَّق دلالة ما يعاني منه الشاعر من ألم، نتيجة لتراجع علاقته بسيف الدولة، حتى أن ذلك القرب الذي كان يحظى به عنده أصبح الآن عدولاً وانحرافاً عنه.

يلي صوت السين من حيث التكرار صوتا الصاد، والزاي، فقد تكرّر كلّ منهما (5) مرات ، وبنسبة (1.6%) تقريباً من مجموع الأصوات الصفيرية في الأبيات السابقة، ثم تلاهما

[1] مالمبرج: **علم الأصوات**. ص120.
[2] النوري، محمد جواد: **علم الأصوات العربية**. ص148.
[3] ينظر: الغامدي، منصور محمد: **الصوتيات العربية**. الرياض : مكتبة التوبة. 2001. ص153.

صوت الشين الذي تكرّر (4) مرات، بنسبة (1.3%)، فملمح الصفير في هذه الأصوات، إضافة إلى ملمح الإطباق في صوت الصاد، وملمح التفشي في صوت الشين، أسهمت جميعها بجرسها الموسيقي القوي بالدلالة على عظم ما آلت إليه العلاقة بينهما من بُعد على نفس الشاعر.

وتعدّ هذه الأصوات أكثر وضوحاً من سواها من الأصوات الاحتكاكية بسبب صفيرها، حيث يشكل تردّد الأصوات الصفيرية إيقاعا مائزا "فهي في وضوحها، وأصداؤها في أزيزها، جعلت لها وقعا متميزا بين الأصوات الصوامت... نتيجة التصاقها بمخرج الصوت، واصطكاكها في جهاز السمع، ووقعها الحاصل بين هذا الالتصاق وذلك الاصطكاك"[1]، وهذا يسهم في تشكل الإيقاع الموسيقي للنّص، وهبوطه وتصاعده حسب الضغطات النَّفَسِيَّة، مما يسهم في نقل صورة واضحة عن الحالة النفسية للشاعر.

وهذه الأصوات في هذا الوضوح والجرس الصارخ، والأزيز الذي يشد السمع، تعبر عن مكنونات الشاعر، والشدّة التي كان فيها، وتساعده في الإعلان عن مراده.

التّركيب (Frication):

التركيب صفة يتميز بها صوت الجيم الفصيحة في العربية[2]، ولنتعرف إلى دلالة هذا الصوت، في سيفيات المتنبي، ستقوم الباحثة بدراسة عشرة الأبيات الأول من القصيدة المكونة من (15) بيتاً قالها أبو الطيب، وقد رَكِبَ[3] سيف الدولة في بلد الروم من منزل يعرف بالسنبوس[4] في جمادي الأولى سنة تسع وثلاثين وثلاثمئة، وأصبح وقد صف الجيش يريد

[1] الصغير، علي: **الصوت اللغوي في القرآن الكريم**. ص179.

[2] عدّت الباحثة صوت الجيم الوارد في قصائد المتنبي، هو الجيم الفصيحة التي نسمعها الآن من مجيدي القراءة القرآنية. ولتفصيل القول في الجيم العربيّة ينظر: أنيس، إبراهيم: **الأصوات اللغويّة**. ص77- ص83. والنوري، محمد جواد: **علم الأصوات العربية**. ص170- ص172.

[3] رَكِبَ: رَكِبَ الدابَّة يَرْكَبُ رُكُوباً: عَلا عليها، والرّكبُ أصحاب الإبِلْ. ينظر: ابن منظور: أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. المادة (ر. ك. ب)، والمقصود أنه جهّز جيشه، وركب دابته، وشن الغارة.

[4] السنبوس: موضع في بلاد الروم. قرب سمندو، له ذكر في أخبار سيف الدولة. الحموي، شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله: **معجم البلدان**. 261/3.

سمندو[1]. وكان أبو الطيب متقدماً فالتفت فرأى سيف الدولة خارجاً من الصف يريد رمحاً، فعرفه فردّ الفرس إليه:

(الوافر)

لهـــذا اليَـــومِ بَعْـــدَ غَـــدٍ أريـــجُ ... وَنَـــارٌ فـــي العَـــدُوِّ لهَـــا أَجـــيجُ

تَبيـــتُ بهَـــا الحَواصِـــنُ آمِنَـــاتٍ ... وَتَسْـــلَمُ فـــي مَســـالِكِهَا الحَجـــيجُ

فَـــلا زَالَـــت عُـــداتُكَ حَيْـــثُ كانَـــت ... فَـــرائسَ أيُّهَـــا الأسَـــدُ المَهـــيجُ

عَرَفْتُـــكَ والصّـــفُوفُ مُعَبَّـــآتٌ ... وَأنْـــتَ بِغَيْـــرِ سَـــيْفِكَ لا تَعـــيجُ[2]

وَوَجْـــهُ البَحْـــرِ يُعْـــرَفُ مِـــن بَعيـــدٍ ... إذا يَسْـــجُو فَكَيـــفَ إذا يَمُـــوجُ

بـــأَرضٍ تَهْلِـــكُ الأشْـــواطُ فيهـــا ... إذا مُلِئَـــت مـــن الـــرّكْضِ الفُـــرُوجُ

تحـــاوِلُ نَفْـــسَ مَلْـــكِ الـــرّومِ فيهَـــا ... فَتَفْدِيـــهِ رَعِيّتُـــهُ العُلُـــوجُ

أبِـــالْغَمَراتِ تُوعِـــدُنَا النَّصـــارَى ... ونحـــنُ نُجُومُهَـــا وَهِـــيَ الْبُـــرُوجُ

وَفِينَـــا السّـــيْفُ حَمْلَتُـــهُ صَـــدُوقٌ ... إذا لاقَـــى وغَارَتُـــهُ لَجُـــوجُ[3]

نُعَـــوِّذُهُ مِـــنَ الأعْيَـــانِ بَأْســـاً ... وَيَكْثُـــرُ بالـــدُّعاءِ لَـــهُ الضَّـــجيجُ[4]

تكرّر صوت الجيم المركّب في الأبيات (18) مرة، وبلغت نسبته (6%) من مجموع أصوات القصيدة البالغ عددها (314) صوتاً، ولهذا دلالته في القصيدة حيث تشترك الجيم مع أصوات الإطباق في الدلالة على العظم مطلقا[5]؛ لأن الجيم صوت مركب (انفجاري احتكاكي) ينطق بارتفاع مقدّم اللسان نحو مؤخر اللثة ومقدّم الحنك حتى يتصل به محتجزاً وراءه الهواء الخارج من الرئتين، ثم ينفصل عنهما ببطء، فيحتك الهواء بالأعضاء المتباعدة، فإذا حصل هذا الاحتكاك انتقل الصوت إلى الأمام قليلاً إلى مقدّم اللسان ومقدّم الحنك[6]. وقد أكّد حسن عباس

---

[1] سمندو: بلد في وسط بلاد الروم غزاها سيف الدولة في سنة 339هـ، وهرب منه الدمستق. ينظر: الحموي، شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله: **معجم البلدان**. 287/3.

[2] تعيج: تبالي، تَكْتَرِثْ له. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. المادة (ع. ي. ج).

[3] لَجُوجُ: لج في الأمر لَجَجاً ولَجاجاً ولجاجة: تمادى عليه وأبى أن ينصرف عنه. **المصدر نفسه**. المادة (ل. ج. ج).

[4] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**.1/ ص359- ص361.

[5] العلايلي، عبدالله : **مقدمة لدرس لغة العرب وكيف نضع المعجم الجديد**. ص210.

[6] ينظر: بشر، كمال: **علم اللغة العام/ الأصوات العربية**. ص125.

دلالة صوت الجيم على العظمة، والفخامة، والضخامة، والامتلاء، والغلظة مادياً ومعنويّاً[1]، ومن أمثلة هذه الدلالة قوله تعالى في سورة الواقعة ﴿ لَوۡ نَشَآءُ جَعَلۡنَٰهُ أُجَاجٗا فَلَوۡلَا تَشۡكُرُونَ ﴾[2]، فقد أضفى صوت الجيم الذي تكرر(3) مرات في هذه الآية جوّاً من العظمة في تصوير مقدار ملوحة الماء، وبذلك نستطيع أن نقول إن تكراره بهذه النسبة في القصيدة يضفي أيضا جوّاً من العظمة والضخامة على فعل سيف الدولة في هذه الحرب، فقد كانت الصفوف معبأة من حوله، وهو لا يبالي إلا بسيفه، ويدير رمحه بيده كأنه بحر مائج، هدفه القضاء على الروم وقائدهم، ولا يخيفه، ولا يخيف جيشه تهديد النصارى بالحرب؛ لأنهم أبناؤها لا يفارقونها، كما لا تفارق النجوم منازلها، ولأنهم فيهم سيف الدولة الذي إذا حمل على الأعداء لا ينثني عزمه حتى يستأصلهم ويعصف بهم، وبلغ من تعظيمه له أن سأل الله أن يعيذه من أن تصيبه العيون عند رؤية بأسه.

ولإضفاء طابع القوة على الممدوح جعل الحركة الملازمة لصوت الجيم في الروي هي الضمة القصيرة، أصعب الحركات، التي تنطق ضمة طويلة عند إشباعها، وزيادة زمن نطقها، فما يحدث عند إنتاجها من استدارة الشفتين، وضيق مجرى الهواء، وارتفاع الجزء الخلفي من اللسان تجاه المنطقة الخلفية من سقف الحنك الأعلى[3] كلّها صفات محيلة إلى القوة والحزم.

وعند تتبع الباحثة لهذا الصوت في قصائد المتنبي، من حيث استخدامه روياً، وجدت أن هذه القصيدة هي القصيدة الوحيدة عند المتنبي التي أتت على روي الجيم، ولعل السبب في ذلك يعود إلى صعوبة النطق بهذا الصوت وطبيعته التركيبية، وربما يعود السبب في اعتماده روياً لهذه القصيدة إلى طبيعة الموضوع، فهذه القصيدة من شعر الحماسة الذي يقوم على وصف المعارك، والجيش، ويعكس قوّة الجيش وكثرة الجنود، وجودة السلاح عدّة وعدداً، ويصف خصال البطل وحسن قيادته للجيش، وتحكمه في حركته، وبذلك تكون القصيدة قد اتّسمت بمادّة

---

[1] ينظر: عباس، حسن: **خصائص الحروف العربية**. ص105– ص 106.

[2] سورة الواقعة، آية 70.

[3] ينظر: النوري، محمد جواد: **علم الأصوات العربية**. ص196.

صوتية تنسجم مع طبيعة شعر الحماسة، ومعانيه الفرعية من شجاعة، وإباء، وعزة، مما يحتاج إلى إيقاعات قويّة، تمثّلت في صوت الجيم المركب.

ثانيا: دلالة الحركات (Vowels):

تتميّز الحركات، كما عرفنا[1]، بقوة إسماع عالية تفوق غيرها من أصوات اللغة، ولعل السبب في اكتسابها هذه السمة المميّزة يرجع إلى أمور كثيرة، منها: طريقة خروجها الانطلاقية الحرة من غير أن يتعرض مرور الهواء لتدخّل الأعضاء تدخّلاً يمنع خروجه، أو يسبب له احتكاكاً مسموعاً، وقد سمح لها عدم الاحتكاك بأن تحمل طاقة أعلى بكثير مما تحمله الصوامت التي تفقد كثيرا من طاقتها في أثناء الاحتكاك بمواضع من جهاز النطق، ومما يزيد من قوة إسماع الحركات أنها أصوات مجهورة[2]. والجهر صفة قوة تمنح الصوت الموصوف بها وضوحاً في السمع.

إذن الحركات أصوات مجهورة لا يسمع عند إنتاجها احتكاك أو انفجار، واللسان بمقدمته ومؤخرته، والشفتان بأوضاعهما المختلفة، هما العضوان الأساسيان اللذان لهما دخل كبير في تغيّر شكل الممر الهوائي، ومن ثمّ تكوين الصوت الناشئ تكوينا تتمايز به الحركات بعضها من بعض، ومن هنا تأتي قوة هذه الأصوات أي من جهرها، واتساع مخرجها، مما يؤدي إلى احتلالها القمم في الوضوح السمعي، إضافة إلى قمم المقاطع الصوتية.

ولهذه القوة في الحركات دلالتها المميزة في النّص الشعريّ، إذ لا تُحَلّلُ الأصوات الصامتة في علاقتها بالدلالة دون أخذ الحركة بعين الاعتبار، وربطهما بالدلالة أمر ضروري لدراسة النص الشعري؛ إذ "لا يمكن أن تثمر دراسة الدلالة semantics ما لم ترتكز على الصور الصوتية"[3].

---

[1] ينظر: الفصل الأول. ص44 – ص45.

[2] ينظر: أنيس، إبراهيم: **الأصوات اللغوية**. ص 26– ص27.

[3] الشعراوي: ناهد أحمد السيد: **عناصر الإبداع الفنّي في شعر عنترة**. مصر: دار المعرفة الجامعية. 1996. ص208.

وسنتتبع الحركات الواردة في نماذج من قصائد المتنبي، ونرى مالها من إيحاءات دلالية في النص الشعري، ومدى تأثيرها في المعنى الذي أراد الشاعر إيصاله للمتلقي.

ففي القصيدة اللامية التي تتكون من (66) بيتاً، موضوع التحليل، تحدث المتنبي عن معارك سيف الدولةعلى تخوم الروم، حيث التحم جيش سيف الدولة بجيش الدمستق[1]، فهزمه وأسر ابن الدمستق، وخرج الدمستق هائما على وجهه، فقال في الأبيات العشرة الأولى منها:

(طويل)

لَيَاليَّ بَعْدَ الظّاعِنِينَ شُكُولُ ... طِوالٌ ولَيْلُ العاشِقينَ طَويلُ

يُبِنَّ لِيَ البَدْرَ الَّذي لا أُريدُهُ، ... ويُخْفِينَ بَدْراً ما إلَيْهِ سَبيلُ

وَما عِشْتُ مِنْ بَعْدِ الأَحِبّةِ سَلْوَةً ... ولَكِنّني للنّائباتِ حَمولُ

وَإنَّ رَحيلاً واحِداً حالَ بَيْنَنَا ... وَفي المَوْتِ مِنْ بَعدِ الرَّحيلِ رَحيلُ

إذا كانَ شَمُّ الرَّوحِ أدْنَى إلَيْكُمُ ... فَلا بَرِحَتْني رَوْضَةٌ وَقَبولُ

وَما شَرَقي بِالماءِ إلاّ تَذَكُّراً ... لماءٍ بِهِ أهْلُ الحَبيبِ نُزول

يُحَرِّمُهُ لَمْعُ الأَسِنَّةِ فَوْقَهُ ... فَلَيْسَ لِظَمْآنٍ إلَيْهِ وُصولُ

أَما في النُّجومِ السّائراتِ وَغَيرِها ... لعَيْني عَلى ضَوْءِ الصَّباحِ دَليلُ

أَلَمْ يَرَ هذا اللّيْلُ عَيْنَيْكِ رُؤْيَتي ... فَتَظْهَرَ فيهِ رِقَّةٌ ونُحولُ

لَقيتُ بِدَرْبِ القُلَّةِ[2] الفَجْرَ لَقْيَةً ... شَفَت كَمَدي وَاللَّيْلُ فيهِ قَتيلُ[3]

ترمز المقدمة الغزلية للقصيدة، بمكوِّنيها، الحبيبة والليل؛ في دلالتها العامة إلى حالة من القلق والتوجس والترقب لدى المتنبي، ولكن هذه الحالة التي بدأت في المقدمة الغزلية لا تستمر عند المتنبي، وستنتهي في الأبيات التالية لها، حيث يحل الفرج والخلاص محل الترقب

[1] الدمستق: هو أراداس فوكاس: قائد جيش الروم الذي قاتل سيف الدولة، وهو لقب لكل من يتولى هذا المنصب في العهد البيزنطي. والمعني هنا أراداس (878- 968م)، مِنْ عائلةِ فوكاس، إحدى العوائلِ الإقطاعية الكبيرةِ للأناضول. في عام 945 عُيِّنَ القائد الأعلى للجيوشِ البيزنطيةِ في الشرقِ مِن قِبلِ الإمبراطورِ قسطنطين السّابع بورفيروجينيتوس. ولكنه لَمْ يُحرزْ تقدّماً كبيراً ضدّ القواتِ العربيةِ، وقد مني بجُروحٍ بالغة، واستبدلَ بابنِه نيكيفوروز.

[2] دَربِ القُلَّةِ: بضمّ القاف، وتشديد اللام. موضع ببلاد الروم. الحموي، شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله: **معجم البلدان**. 2/ 448.

[3] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**.3/ص217- ص219.

والتوجس، والفجر محل الليل، والشمس محل البدر، وسيف الدولة ممدوحه في هذه القصيدة محل المحبوبة.

بلغ عدد الحركات بنوعيها، القصير والطويل، في الأبيات السابقة (261) حركة، وقد جاءت موزعة على النحو الآتي:

نوع الحركة	العدد الكلي للحركة		الحركات القصيرة		الحركات الطويلة	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة
الفتحة	137	%52	110	%42	27	%10
الكسرة	74	%28	52	%20	22	%8
الضمة	50	%19	32	%12	18	%7
المجموع	261		194		67	

نرى من خلال الجدول السابق، أن الشاعر أكثر في هذه الأبيات من استخدام الحركات (الفتحة، والكسرة، والضمة) بنوعيها، القصير والطويل، حيث وردت الفتحة بنوعيها، القصير والطويل، (137) مرة، وبلغت نسبتها حوالي (52%)، تلتها الكسرة بنوعيها، القصيروالطويل، التي وردت (74) مرة، وبلغت نسبتها حوالي (28%)، أخيراً جاءت الضمة بنوعيها، القصير والطويل، فقد تكررت (50) مرة، وبلغت نسبتها حوالي (19%)، ولهذا دلالته في النص الشعري، بما يتوافق ونفسية المتنبي، واهتماماته الكبرى، إن هذه الأبيات تشير إلى نوع من الانزعاج والقلق، لأن الليل هنا لم يعد حاجزاً بينه وبين محبوبته، بل بينه وبين اللقاء بممدوحه سيف الدولة، ويبدو أنّ رحلة الشاعر إلى لقاء ممدوحه كانت غير الرحلات التي نعرفها عند كثير من الشعراء السابقين، إنها رحلة شاعر عاشق إلى ممدوح معشوق، رحلة فيها لهفة وترقّب وتوجّس، وخوف من الوشاة وكيد الحساد، فطول البعد وعمق شوق الشاعر إلى ممدوحه وحنينه إليه، كلّها معان لا يعبّر عنها صوت آخر غير الحركات، تلك الأصوات التي ينسجم كمها الصوتي، واتساع مخرجها وامتدادها مع عظم الشوق والحنين اللذين يسيطران على عاطفة

الشاعر؛ لذا جاء تكرار الحركات بنوعيها القصيرة والطويلة (261) مرة في عشرة أسطر شعرية؛ مناسباً للتعبير عن مدى لهفة وشوق وحنين الشاعر لرؤية سيف الدولة.

ونحن نلحظ غلبة استعمال الشاعر للفتحة الطويلة إذ إنها تعد أخف الحركات، وأقواها إسماعاً، وأكثرها قدرة على التّعبير عن معاني الشّوق والحنين، فهي الحركة التي وصفت بالمتّسعة؛ لاتساع مخرجها لهواء الصوت، ولأن اللسان يكون " مستوياً في قاع الفم، مع انحراف قليل في أقصاه نحو أقصى الحنك، فينطلق الهواء من الرِّئتين، ويهز الأوتار الصوتية[1] وهو مارّ بها"[2] فهي باتساعها، وجهرها تفسح المجال أمام الشاعر للتعبير عن مكنوناته الداخلية دون وجود ما يعيقه، أو يقف حائلا أمام الإفصاح عن معاني اللهفة، والحنين الكامنة لديه.

تلت الفتحة، الكسرة بنوعيها، القصير والطويل، وهي كما نعرف حركة أماميّة ضيّقة[3] تكون الشفتان فيها في حالة انفراج، وتراجع نحو الخلف[4]، من هنا تأتي مناسبتها للتعبير عمّا يعانيه الشاعر، ويُقاسيه في ليله من السهر، نتيجة رحيل الأحبّة.

أما استخدام الشاعر للضمة بنوعيها، القصير والطويل، فقد جاء قليلا، وهو في هذا يتدرج في كَمّ استخدامه للحركات الطويلة من الأخف إلى الأثقل؛ ذلك لأن " نشاط أعضاء النطق مع الفتحة قليل جدا، قياسا على الكسرة التي يصحبها، ارتفاع مقدّم اللسان وانفراج الشفتين، وفي الضمة الجهد يتضاعف بارتفاع مؤخر اللسان، وتراجعه إلى الخلف قليلاً، فضلاً عن جهد ضم الشفتين الأقوى من انفراجهما"[5]، فبدأ بالفتحة وهي أقلّ الحركات العربية شدّة، وأسهلها نطقاً؛ لأنها أكثرها اتساعاً، ثم الكسرة، وهى أضيق من الفتحة، ثم الضمة، وهى أكثر الحركات العربية ضيقاً، أى أعظمها شدّة، وهذا الاشتداد المتدرج ينسجم مع اشتداد انفعال الشاعر، ويتلاءم مع

---

[1] الأصح أن نقول الوترين الصوتيين.

[2] ينظر: عبد التواب، رمضان: **المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي**. ص 92.

[3] ينظر: بشر، كمال: **علم اللغة العام/ الأصوات العربية**. ص151.

[4] النوري، محمد جواد: **علم الأصوات العربية**. ص 193.

[5] الجبوري، محمد يحيى سالم: **مفهوم القوة والضعف في أصوات العربية**. ص104.

نفسيته، وهو في تعبيره عن حزنه يلجأ إلى استخدام أخفّ الحركات، وأسهلها نطقاً، وأكثرها اتّساعاً.

ولا بد من الإشارة هنا إلى قلّة ورود الحركات المفخّمة التي تصاحب الأصوات المفخّمة "ص، ض، ط، ظ"[1]، فقد بلغ عدد الحركات المفخّمة كلياً (8) حركات، حيث وردت الفتحة المفخمة ست مرات منها فتحة مفخمة واحدة طويلة، وخمس فتحات مفخمة قصيرة، ووردت الكسرة المفخمة مرة واحدة وهي كسرة طويلة، والضمة المفخمة وردت مرة واحدة أيضا، وهي ضمة مفخّمة طويلة مع صوت الصاد المفخم تفخيما كليا. ويرجع السبب في قلة هذه الحركات إلى أنها تعبّر عن معاني العظمة من خلال دلالتها على الكبر والضخامة والامتداد، وهذا لا يتناسب مع المقدمة الغزلية التي ابتدأ بها الشاعر.

ولعلّ السبب في غلبة الفتحة المفخّمة على مثيلتيها الكسرة والضمة اللتين لم تردا إلا مرة واحدة، يعود إلى خفة هذه الحركة، وقوة إسماعها، فاستعملها الشاعر أكثر من غيرها من الحركات مع الأصوات المفخمة حتى تقلل من صعوبة نطق هذه الأصوات "التي يصاحب إنتاجها، ارتفاع مؤخر اللسان قليلاً إلى أعلى في اتجاه الطبق، ثم يتحرك إلى الخلف قليلاً في اتجاه الجدار الخلفي للحلق"[2]؛ لذلك تستعمل هذه الحركة أيضاً مع الأفعال ذات العين، أو اللام الحلقيّة؛ لتخفف من صعوبة النطق بالأصوات الحلقية[3]، وقد أكّد ابن السّكيت ذلك بقوله: " وما كان ماضيه على (فَعَلَ) مفتوح العَيْن، فإن مُسْتَقْبَلُهُ يأتي بالضمِّ أو بالكسر. نحو ضَرَبَ يضرِب وقَتَلَ يقتُلُ، ولا يأتي مُسْتَقْبَلُهُ بالفتح، إلا أن تكون لام الفعل، أو عين الفعل أحد الحروف السّتّة، وهي حروف الحلق: الخاء، والغين، والعين، والحاء، والهاء، والهمزة؛ فإن الحرف إذا كان فيه أحد هذه السِّتَّةِ الأَحرفِ جاء على فَعَلَ يَفْعَلُ، نحو... صَنَعَ يَصْنَع، ودمعَت عينه تدمَعُ، وذهَبَ

---

[1] النوري، محمد جواد: **فصول في علم الأصوات**. ص229.

[2] **المرجع نفسه**. ص229.

[3] ينظر: أنيس، إبراهيم: **من أسرار اللغة**. ص50.

يذهَب.."[1]، وهذا فيه مشقة يزيد منها استخدام الكسرة والضمة الثقيلتين في موقف يحتاج إلى السلاسة والعذوبة في النطق.

ونلاحظ أن الشاعر استخدم الحركات المفخمة تفخيماً جزئياً مع صوت القاف ثماني مرات، وكان أكثرها استخداماً الفتحة القصيرة التي تكرّرت معها أربع مرات، تلتها الكسرة الطويلة التي تكرّرت معها ثلاث مرات، ثم الضمة القصيرة التي جاءت مرة واحدة.

ولعل السبب في استخدام هذه الحركات مع صوت القاف دون غيره من الأصوات المفخمة جزئيا؛ هو دلالة صوت القاف على القوّة والمشقّة؛ لضخامة جرسها، وطلاقتها، اللّذين وصفها الخليل بهما[2]،- يعود إلى أنها تعطي دلالات لها ارتباط بالحالة النفسية للشاعر، وما يواجهه من صعوبة ومشقة في فراق سيف الدولة، ثم إنَّ جَعْل الفتحة هي الحركة المصاحبة للقاف يخفّف من ثقلها، وصعوبة نطقها.

وفي عشرة الأبيات التي تلت الأبيات الشّعرية السابقة، يبدأ الشاعر بمدح سيف الدولة؛ وقد تم اختيارها من نفس القصيدة نفسها؛ لمعرفة ما إذا كان انتقال الشاعر من المقدمة الغزلية، حيث حالة الضيق والتوتر، إلى المدح، حيث حالة السّرور بانتصارات الأمير، سيؤثر في طبيعة الحركات القصيرة والطويلة الواردة فيها، فيقول:

(طويل)

وَيَوْماً كَأَنَّ الحُسْنَ فيهِ عَلامَةٌ ... بَعَثْتِ بِها وَالشَّمسُ مِنْكِ رَسولُ
وَما قَبلَ سَيفِ الدَّوْلَةِ اُثّارَ عاشِقٌ ... وَلا طُلِبَتْ عِندَ الظَّلامِ ذُحولُ[3]
وَلَكِنَّهُ يَأتي بِكُلِّ غَريبَةٍ ... تَروقُ عَلى اسْتِغْرابِها وَتَهولُ
رَمى الدَّرْبَ بِالجُرْدِ الجِيادِ إِلى العِدا ... وَما عَلِمُوا أَنَّ السِّهامَ خُيولُ

---

[1] ابن السكيت، أبو يوسف يعقوب بن إسحاق: **إصلاح المنطق**. ص217.
[2] ينظر: العين 53/1.
[3] الذحول: جمع ذَحْل، الثّأر، والعداوة، والحقد. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. المادة (ذ. ح. ل) .

شَـــوَائلَ تَشْـــوالَ[1] العَقَـــارِبِ بِالقَنَـــا | لَهـــا مَــــرَحٌ مِـــنْ تَحْتِـــهِ وَصَـــهيلُ
وَمـــا هِــيَ إلاّ خَطْــرَةٌ عَرَضَــتْ لَــهُ | بِحَـــــرّانَ لَبَّتْهَـــا قَنـــاً وَنُصُـــولُ
هُمـــامٌ إذا مـــا هَــمَّ أَمْضــى هُمومَـــهُ | بِــــأَرْعَنَ وَطْءُ المَــــوْتِ فيـــهِ ثَقيـــلُ
وَخَيْلٍ بَراها الـــرَّكْضُ فـــي كُــلِ بَلْــدَةٍ | إذا عَرَّسَــــتْ[2]فيهـــا فَلَـــيسَ تَقيـــلُ
فَلَمّـــا تَجَلّـــى مِـــنْ دَلـــوكَ[3]وَصَـــنْجَةٍ[4] | عَلَـــتْ كُـــلَّ طَـــوْدٍ رايَـــةٌ وَرَعيـــلُ[5]
عَلى طُرُقٍ فيها عَلـــى الطُّـــرْقِ رِفْعَـــةٌ | وَفـــي ذِكرِهـــا عِنـــدَ الأَنـــيسِ خُمُـــولُ[6]

نرى في هذه الأبيات أن الشاعر قد انتقل من حالة الضيق والتوتر، إلى حالة من الخلاص، والسرور، بسبب النصر الذي حققه سيف الدولة في المعركة، وبلغ عدد الحركات بنوعيها القصير والطويل في هذه الأبيات (271) حركة، وبتتبع عدد مرات تكرار الحركات القصيرة والطويلة فيها، نجد أنها جاءت على النحو الآتي:

نوع الحركة	العدد الكلي للحركة		الحركات القصيرة		الحركات الطويلة	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة
الفتحة	154	%57	116	%43	38	%14
الكسرة	64	%24	53	%20	11	%4
الضمة	53	%19	33	%12	20	%7
المجموع	**271**		**202**		**69**	

يتبين لنا من الجدول، أن الفتحة بنوعيها، القصير والطويل، هي أكثر الحركات تكراراً، فقد تكررت (154) مرة، ونسبتها حوالي (57%)، تلتها الكسرة بنوعيها، القصير والطويل، فقد وردت في الأبيات (64) مرة، ونسبتها حوالي (24%)، أخيراً جاءت الضمة بنوعيها، القصير

[1] تشوال: شالت الناقة بذنبها : أي رفعته. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. المادة (شَ. وَ. لَ).
[2] عرست: من التّعريس، والتّعريس نزول الركب آخر الليل للاستراحة. **المصدر نفسه**. المادة (ع. ر. س).
[3] دلوك: بلدة من نواحي حلب بالعواصم. الحموي، شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله: **معجم البلدان**. 461/2.
[4] وصَنْجة: بالفتح ثم السكون، نهر بين ديار مضر وديار بكر، عليه قنطرة عظيمة من عجائب الأرض. **المصدر نفسه**. 425/3.
[5] الرعيل: القطعة من الخيل. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. المادة (ر. ع. ل) .
[6] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**. 3/ص220 – ص222.

والطويل، فقد وردت في الأبيات(53) مرة، ونسبتها حوالي (19%)، فالشاعر تدرج في استخدامه للحركات من الأخفّ إلى الأثقل لما ذكرناه سابقاً.

كما أنّ كثرة استخدام الفتحة الطويلة؛ لكونها أكثر الحركات وضوحاً في السمع، فضلا عن خفتها، توحي بتقدم سيف الدولة، وتفوّقه على غيره، وببطولته، لأنه يأتي بأمور غريبة لا عهد للناس بها من قبل، وذلك لشدة أفعاله في الحرب والقتال، هُمام إذا همّ بأمر فعله، يقود جيشاً قوياً، كلّ من يحاول من أعدائه إهلاكه يكون مصيره الموت، لأنهم يفنونهم بسيوفهم الحادة، وكأنهم يغسلون الأرض منهم، أفعالهم قبيحة في أعين الأعداء لسوء فعلهم بهم.

فالحركات الطويلة، وبشكل خاص الفتحة الطويلة، أسهمت في إيصال مكنونات الشاعر في هذه الأبيات، وأشبعت رغبته في إفراغ أحاسيسه، والوصول به إلى دلالات أعمق.

ومن الملاحظ، في هذه الأبيات، زيادة في عدد مرات تكرار الفتحة بنوعيه، القصير والطويل، عن الأبيات السابقة في الغزل، فقد كانت نسبتها حوالي (53%)، ووصلت في هذه الأبيات إلى حوالي(57%)، في حين قل عدد مرات تكرار الكسرة بنوعيها، القصير والطويل، فقد قلت نسبتها من حوالي (28%) تقريبا في أبياته الأولى إلى حوالي (24%) في أبياته هذه، وأخص بالذكر الكسرة الطويلة التي كان عدد مرات تكرارها في الأبيات السابقة (22) مرة، قلّت في هذه الأبيات لتصل (11) مرة، أي بنسبة النصف، أما الضمة بنوعيها، القصير والطويل، فقد حافظت على نفس النسبة في المجموعتين، فقد بلغت نسبتها حوالي(19%)، ولكن زاد عدد مرات تكرار الضمة الطويلة مرتين فقط، ليصبح عدد مرات تكرارها (20) مرة في هذه الأبيات.

وهذا الاختلاف في العدد يدلُّ على أن الشاعر ناسب بين الغرض والحركات الملائمة له، وعدد مرات تكرارها. فالفتحة الطويلة زادت في هذه الأبيات لتناسب بوضوحها السمعي، وخفّتها موقف المدح لما لها من أثر موسيقي، وذلك لإمكان تطويلِها، على وجهٍ يطربُ السمع، والكسرة

الطويلة قلت في هذه الأبيات لثقلها مقارنة بالفتحة لأن الصوت المرتفع الذي يعبّرُ عن المدح لا يلائمه انحدار الكسرة، فقد حافظ الشاعر في هذه الأبيات على النغمة المرتفعة المتمثلة بالفتحة.

وقد بلغ عدد الحركات المفخمة في هذه الأبيات (24) حركة، كان أكثرها وروداً الفتحة بنوعيها، القصير والطويل، وقد بلغ عددها (13) حركة، ثم الضمة المفخمة بنوعيها، القصـــير والطويل، التي بلغ عددها (7) حركات، ثم الكسرة المفخمة بنوعيها، القصير والطويل، التي بلغ عددها (4) حركات. بناء على ذلك نلاحظ زيادة عدد الحركات المفخمة في هذه الأبيـــات عـــن الأبيات السابقة، وإن كانت زيادة قليلة، لتمنح دلالة التفخيم والتعظيم للممدوح.

وأخيرا فإن مجيء الحركة التي تلازم الصامت الذي يشكل روي القصيدة، وهو صوت اللام، الضمة القصيرة، التي أشبعت لتتحول إلى ضمة طويلة، يزيد هذا الصوت الصامت الـــذي يتسم بوضوح سمعي عالٍ وضوحاً؛ لأن الضمة تنطق بارتفاع مؤخر اللسان نحو منطقة الحنـــك الأعلى، وهي منطقة الطبق، إلى أقصى درجة ممكنة، ومرور الهـــواء مـــن دون أن يحـــدث احتكاكاً مسموعاً، مع اهتزاز الوترين الصوتيين واستدارة الشفتين[1]، فمع هذا الصوت تضم معظم الشفتين، وتدع بينهما بعض الانفراج، ليخرج فيه النفس، ويتصل الصـــوت، فتكســـبه جرســـاً موسيقياً يتلاءم والمعنى الذي قصده الشاعر، مما يكون له أكبر الأثر في إيصال مقاصد الشاعر إلى المتلقي.

هذا إضافة إلى أن الضّمة حركة ضيّقة ثقيلة، توضع في مقدمة الحركـــات الثقيلـــة فـــي النطق[2]، ولهذا انعكاساته الدلالية، فهي تعكس دلالات القوّة في موقف يشيد فيه شاعرنا ببطولـــة أميره، وتغلغل في نفسه الحسُّ الحماسيّ في تناغم حركيّ يحاكي حركة الجيش، والتحام الأبطال، وذلك بسبب حركة أقصى اللسان التي تمنح صوت الضمة عمقاً دلاليا، وقد مرّ معنا قول ابـــن جني في التفريق بين الذُّل والذِّل "واختاروا الضمة لقوّتها للإنسان والكسرة لضعفها للدابة"[3].

---

[1] ينظر: النوري، محمد جواد: **فصول في علم الأصوات**. ص254.

[2] ينظر: ابن جني، أبو الفتح عثمان: **الخصائص**. 1/ ص69 – ص70.

[3] **المحتسب**. 2 /18.

ولنتبّع الحركات ودلالتها في غرض الرثاء، ستقوم الباحثة بدراسة عشرة الأبيات الأول من القصيدة التي تتكون من (45) بيتاً قالها المتنبي عندما توفّيت والدة سيف الدولة، يعزّيه فيها، عندما جاءه الخبر بموتها، وجمع فيها بين المدح والرثاء والحكمة:

(الوافر)

نُعِــــدُّ المَشْــــرَفِيّةَ وَالْعَــــوالي	**وتَقتُلُنــــا المَنــــونُ بِــــلا قِتــــالِ**
ونَــــرتَبِطُ السَّــــوابِقَ مُقرَبــــاتٍ[1]	**ومَــا يُنجِــينَ مِــنْ خَبَــبِ[2] اللَّيــالي**
ومَــن لَــمْ يَعْشَــقِ الــدُّنيا قَــديماً	**ولَكِــنْ لا سَــبيلَ إلــى الْوِصــالِ**
نَصــيبُكَ فــي حَياتِــكَ مِــنْ حَبيــبٍ	**نَصــيبُكَ فــي مَنامِــكَ مِــن خَيــالِ**
رَمــاني الــدَّهْرُ بِــالأَرْزاءِ حَتّــى	**فُــؤادي فــي غِشــاءٍ مِــن نِبــالِ**
فَصِــرْتُ إذا أَصــابَتْني سِــهامٌ	**تَكَسَّــرَتِ النِّصــالُ عَلــى النِّصــالِ**
وَهــانَ فَمــا أُبــالي بِالرَّزايــا	**لأنّــي مــا انْتَفَعْــتُ بِــأَن أُبــالي**
وَهَــذا أَوَّلُ النــاعينَ طُــرًّا	**لأوَّلِ مَيْتَــةٍ فــي ذا الْجَــلالِ**
كَــأَنَّ المَــوتَ لَــمْ يَفْجَــعْ بِــنَفسٍ	**ولَــمْ يَخْطُــرْ لمَخلــوقٍ بِبــالِ**
صَــلاةُ اللَــهِ خالِقِنــا حَنــوطٌ[3]	**عَلــى الوَجْــهِ المُكَفَّــنِ بِالجَمــالِ[4]**

جاء توزيع الحركات بنوعيها، القصير والطويل، التي بلغ عددها (231) حركة، في الأبيات السابقة، كما هو مبين في الجدول الآتي:

[1] المُقْرَبات: المدناة من البيوت، إما لفرط الحاجة أو للضنّ بها، فلا ترسل إلى الرعي. والمقربات من الخيل: التي ضُمِّرَتْ للرُّكوب. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. المادة (ق. ر. ب).

[2] ضَرْبٌ من العَدْوِ؛ وقيل: هو مِثْلُ الرَّمَلِ؛ وقيل: هو أَن يَنْقُل الفَرَسُ أَيامِنَه جميعاً، وأَياسِرَه جميعاً؛ وقيل: هو أَن يُراوِحَ بين يديهِ ورجليهِ. **المصدر نفسه**. المادة (خ. ب. ب).

[3] حَنوطٌ: طيب يُخلط للميت خاصّة. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. المادة (ح. ن. ط).

[4] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**. 3/ص 140- ص144.

نوع الحركة	العدد الكلي للحركة		الحركات القصيرة		الحركات الطويلة	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة
الفتحة	134	%58	89	%39	45	%19
الكسرة	69	%30	42	%18	27	%12
الضمة	28	%12	25	%11	3	%1
المجموع	**231**		**156**		**75**	

نرى من خلال الجدول، أن أكثر الحركات تكراراً، أيضا، هي الفتحة، فقد وردت الفتحة بنوعيها، القصير والطويل، في الأبيات (134) مرة، ونسبتها حوالي (58%)،أما الكسرة بنوعيها، القصير والطويل، فقد تكررت في الأبيات (69) مرة، ونسبتها حوالي (30%)، ثم الضمة بنوعيها، القصير والطويل، فتكررت في الأبيات (28) مرة، ونسبتها حوالي (12%)، ولهذا دلالاته العميقة في النص، فهي، أعني الحركات بنوعيها، بتكرارها بهذه الكثرة في النّص تعكس رؤية الشاعر الفلسفية عن الموت، والعجز الإنساني أمامه، وفناء الدنيا وزوالها، فهو لنظرته الثاقبة وخبرته وفهمه لطبيعة الأمور وحقائقها يتجاوز التركيز على الجزع والحزن في الرثاء، إلى الموت نفسه، وأخذ العبرة منه، وذلك نابع من " عقل المتنبي الفلسفيّ خاصّة، والتجائه إلى كثير من الحكمة الشائعة في كثير من الأمم على اختلاف البيئات والعصور، ومهارته في صوغ هذه الحكم صياغةً قوامها الدّقة والإيجاز معا، ثم إرسالها أمثالا سائرة لتعزية الناس، وأخذهم بالصّبر والإذعان في كلّ مكان"[1].

وبذلك نرى أن الشاعر باستخدامه هذا الكم من الحركات بنوعيها، الطويل والقصير، استطاع أن يرصد، ويتأمل علاقة الموت، والحياة بالنفس الإنسانية، رصداً مطابقاً للواقع، مما يجعله صالحاً لكل زمان ومكان.

وانطلاقاً من هذه النظرة الفلسفية للموت عند المتنبي، نجد أنه ركّز على الفتحة بنوعيها الطويل والقصير، على حين جاء تركيزه على الكسرة والضمة أقل، فهناك تفاوت بين عدد

---

[1] حسين، طه: **مع المتنبي**. ص205.

مرات تكرار الفتحة بنوعيها، القصير والطويل، وعدد مرات تكرار الكسرة بنوعيها، ولكن هـذا التفاوت لم يصل إلى درجة التفاوت في عدد مرات تكرار الضمة بنوعيها، القصير والطويـل، والسبب في ذلك يعود إلى أن الضمة؛ لثقلها وضيق مخرجها مقارنة بالفتحة، والكسـرة، ربمـا تعكس ضيق الصدور الذي ينتاب أقرباء الميت ومحبيه، وهو لا يريد أن يظهر التّفجع والحـزن على المرثي، بقدر تركيزه على الجانب العقلي وعرض خبراته وتجاربه في الحياة، لذلك نجده يكثر من ألفاظ "الليالي، والدنيا، والرزايا، والبرايا، وزوال " ليتجاوز المرثي نفسه، أو المعزّى، إلى الحدث، وهو الموت، ويتأمل معناه، ثم لم تتكرر الضمة كثيرا لأن الضمة حركة قوية تكسب المعنى قوة، والشاعر يريد أن يظهر ضعف الإنسان وعجزه أمام الموت.

ومعظم الحركات الواردة في القصيدة إن لم تكن جميعها هي حركات مرقّقة، فلـم تـرد الحركات المفخمة سوى (22) مرة، (12) مرة مع الأصوات المفخمة تفخيما كليا، و(10) مرات مع الأصوات المفخمة تفخيما جزئيا، وذلك لأن غرض الرثاء تناسبه من الأصـوات الرقيقـة، والعذبة، والسّهلة على النطق واللسان.

من خلال تحليلنا الصوتي للنماذج السابقة من سيفيات المتنبي يتّضـح لنـا، أنّ أكثـر الحركات وروداً فيها هي الفتحة بنوعيها، الطويل والقصير ، تليها الكسـرة بنوعيهـا الطويـل والقصير، أما الضمة بنوعيها الطويل والقصير، فقد جاء حظّها قليلا في النماذج السابقة.

لكنّ معدل تكرار الفتحة بنوعيها، القصير والطويل، عند المتنبي ليس تكراراً عفوياً، بل تكراراً يتلاءم والدلالات العميقة التي تتناسب ومتطلبات الحال، والمقام، وهو توزيـع يـتلاءم وتوزيع الحركات في العربية، فإذا نظرنا إلى نسب ورود هذه الحركات فـي اللغـة العربيـة، لوجدنا أن الفتحة أكثرها شيوعا، ثم الكسرة، ثم الضمة، هذا هو ترتيبها حسـب السـهولة فـي النطق، فلقد بينت الدراسة الإحصائية التي أجريت على ثلاثة نصوص قرآنية أن " النسبة المئوية

لورود الفتحة هي (54.4%)، والكسرة (20.8%)، والضمة (24.8%)"[1]. وهذا يتوافَق مع القُدامى في كثرة ورود الحركات، وميل العرَب إلى استعمال الفتحة في كلامهم؛ لأنَّها أخفّ الحركات، إذ يشير أحمد محمد قدُّور إلى ذلك بقوله: "الحروف "المصوتة" هي أكثرُ الحروف في كلِّ لِسان، أمَّا الألف فهي أكثرها في العربية"[2].

ثالثا: دلالة المقاطع الصوتية (Sound Syllables):

توصل إبراهيم أنيس حين درس أغراض الشعر، وربط بين الغرض الشعري والوزن العروضي المبنيّ على المقاطع الصوتية، إلى أن "الشاعر في حالة يأسه وجزعه يتخيّر وزناً طويلاً كثير المقاطع؛ ليعبّر به عما يجيش في نفسه من حزن وجزع، فإذا نظم شعره وقت المصيبة والهلع فإنه يتأثر بالانفعال النفسي الذي يتطلب وزناً قصيراً يلائم زيادة نبضات قلبه، في حين أن شعر الحماسة والفخر الذي يتطلب ثوران النفس الأبيّة لكرامتها وانفعالها، فيتملّكها من أجل ذلك انفعال نفساني يتبعه نظم من بحور قصيرة أو متوسطة، إلا أن طابع التأني، والرزانة كان يغلب على حماسة الجاهلي؛ لذلك جاءت قصائدهم طويلة ذات أوزان كثيرة المقاطع..."[3]. **فإذن يرتبط عدد المقاطع الصوتية التي يستخدمها الشاعر بالحالة الشعورية التي تسيطر عليه ارتباطا وثيقا، فإذا كان هادئا جاءت قصيدته ذات مقاطع كثيرة، ويميل إلى استخدام المقاطع القصيرة والمتوسطة، ويكون ذلك في أغراض يبتعد فيها الشاعر عن الانفعالات النفسية: كالمدح والوصف والغزل، أما إذا سيطرت عليه الانفعالات النفسية في حالة الحزن الشديد أو الفرح العميق، فإن عدد المقاطع عند الشاعر يقل، وتزداد طولا، فتنتج لدى**

---

[1] فليش، هنري: **العربية الفصحى، نحو بناء لغوي جديد.** ترجمة عبد الصبور شاهين. بيروت: دار المشرق. 1983. ص36–ص37. فقد أشير في هامش الصفحة ذاتها إلى أن هنري فليش قام بإحصاء في ثلاثة نصوص قرآنية، والنصوص هي: سورة البقرة من الآية (1) إلى الآية (18)، وسورة طه: من آية (2) إلى آية (34)، وسورة الروم من آية (2) إلى آية (20)، أي أنه اختار من كلّ سورة (200) كلمة ، وقد خرج من إحصائه لهذه (600) كلمة بالنتيجة الآتية "الفتحة وردت بنسبة(59.4%)، والكسرة بنسبة (20.8%)، والضمة بنسبة (19.8%). فقد تقاربت الكسرة والضمة، أما الفتحة فقد زادت نسبتها"

[2] قدور، أحمد محمد: **أصالة عِلم الأصوات عند الخليل مِن خلال مقدمة كتاب العين.** ص62.

[3] ينظر: أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشعر.** ص177– ص178.

الشاعر المقاطع الطويلة والقليلة التي تتناسب وحالة الاضطراب، وعدم الاستقرار التي يعيشها.

وللتعرف إلى النظام المقطعي في سيفيات المتنبي نبدأ أولا بقصيدة (على قدر أهل العزم)، التي أنشدها الشاعر لسيف الدولة عندما سار نحو ثغر الحدث[1]، وهذه القصيدة تتكون من ستة وأربعين بيتاً، وتعدُّ من أعظم قصائد المتنبي التي قالها وهو بحضرة سيف الدولة، حيث مدحه فيها، وتحدّث عن صفاته بصفته قائداً شجاعاً مرهوب الجانب، وكيف استطاع سيف الدولة إعادة بناء هذه القلعة رغم ما يحيط به من أعداء، ووصف جيش الروم وما كان عليه من عدّة وعتاد، وهو مقبل نحو الحدث، ثم تطرق إلى ما حدث في المعركة، وكيف كان موقف سيف الدولة وهو وسط المعركة، والمعروف أن المتنبي كان بجانب سيف الدولة وهو يخوض هذه المعركة، فبدأ أبو الطيب قصيدته المكونة من (46) بيتاً، بالأبيات الآتية التي تُعدُّ من أعظم الأبيات الشعرية التي وردت في أشعار العرب قاطبة، حيث قال:

(طويل)

عَلَى قَدْرِ أَهلِ العَزمِ تَأتِي العَزائِمُ   وتَأتِي عَلَى قَدْرِ الكِرامِ المَكارِمُ
وتَعْظُمُ في عَينِ الصّغِيرِ صِغارُها   وتَصْغُرُ في عَينِ العَظِيمِ العَظائِمُ
يُكلِّفُ سَيفُ الدولَةِ الجَيشَ هَمَّهُ   وقد عَجَزَتْ عنهُ الجُيوشُ الخَضارِمُ[2]
ويَطلب عِندَ النّاسِ ما عِندَ نَفْسِهِ   وذلِكَ ما لا تَدَّعِيهِ الضَّراغِمُ
يُفدّي أَتَمُّ الطَّيْرِ عُمْراً سِلاحَهُ   نُسورُ المَلا[3] أَحَداثُها والقَشاعِمُ[4]
وَما ضَرَّها خَلْقٌ بِغَيْرِ مَخالِبٍ   وقَدْ خُلِقَتْ أَسيافُهُ والقَوائِمُ

---

[1] الحدث: قلعة قرب مرعش، يقال لها الحمراء؛ لأن تربتها جميعاً حمراء، وقلعتها على جبل يقال له الأحيدب، وقد فتحت في أيام عمر بن الخطاب، رضي الله عنه، خربها الروم في أيام سيف الدولة، فخرج لعمارتها سنة (343)، فعمرها، وأتاه الدمستق في جموعه، فردهم مهزومين. ينظر: الحموي، شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله: **معجم البلدان.** 228-227/2.

[2] الخَضارِمُ: جمع خِضْرِم، وهو الكثير العظيم من كل شيء. وكلُّ شيء كثير واسع خِضْرِمٌ. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب.** المادة (خ. ض. ر. م).

[3] الملا ويُروى (الفلا)جمع فلاة، والمَلا : ما اتسع من الأرض، وهي الصحراء. **المصدر نفسه.** المادة(م. ل. و).

[4] القَشاعِمُ: مفردها قَشْعَمْ، وهو الطويل العمر، أوالضخم المسنّ من النسور. **المصدر نفسه.** المادة (ق. ش. ع. م).

هَلِ الحَدَثُ الحَمْراءُ تَعْرِفُ لَونَها وتَعْلَمُ أيُّ السّاقِيينِ الغَمائِمُ
سَقَتْها الغَمامُ الغُرُّ[1] قَبلَ نُزولِهِ فَلمّا دَنا مِنْها سَقَتْها الجَماجِمُ
بَناها فأَعلَى والقَنا تَقْرَعُ القَنا ومَوجُ المَنايا حَولَها مُتَلاطِمُ
وكانَ بِها مِثلُ الجُنونِ فأَصبَحَت ومِن جُثَثِ القَتلَى عَلَيها تَمائِمُ[2]

وقد جاء النسيج المقطعي لهذه الأبيات على النّحو الآتي:

* **عَلَى قَدْرِ أَهلِ العَزْمِ تَأْتِي العَزائِمُ:** ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص /ص ح / ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ص ح ح/ص ح/ص ح ح.

وتَأتِي عَلَى قَدْرِ الكِرامِ المَكارِمُ: ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح / ص ح ح.

***وتَعظُمُ في عَينِ الصّغِيرِ صِغارُها:** ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح /ص ح ح /ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ح.

وتَصغُر في عَينِ العَظِيمِ العَظائِمُ: ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح/ ص ح ح.

* **يُكلّفُ سَيفُ الدَّوْلَةِ الجَيْشَ هَمّهُ:** ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص /ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح .

وقد عَجَزَتْ عنهُ الجُيوشُ الخَضارِمُ: ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص/ ص ح ص / ص ح / ص ح ح/ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح / ص ح ح.

* **ويَطْلُبُ عِنْدَ النّاسِ ما عِندَ نَفسهِ:** ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ص /ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ح/ص ح ص/ص ح/ص ح ص/ ص ح / ص ح ح.

[1] الغُرُّ: البيض. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. المادة (غ. ر. ر).
[2] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**. 4/ 94- 96.

وذلكَ ما لا تَدَّعِيهِ الضَّراغِمُ: ص ح/ ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ح.

* **يُفدّي أَتمُّ الطَّيرِ عُمْراً سِلاحَه:** ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ح.

نُسورُ الفَلا أَحداثُها والقَشاعِمُ: ص ح / ص ح ح / ص ح ص /ص ح / ص ح ح / ص ح ص/ ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ح.

* **وَما ضَرَّها خَلْقٌ بِغَيرِ مَخالِبٍ:** ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح / ص ح ص/ ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ص.

وقد خُلِقَتْ أَسيافُهُ والقَوائِمُ: ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ح .

*__هَلِ الحَدَثُ الحَمراءُ تَعرِفُ لَونَها:__ ص ح / ص ح ص /ص ح /ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح.

وتَعلَمُ أَيّ السّاقِيَينِ الغَمائِمُ: ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ح.

*__سَقَتها الغَمامُ الغُرُّ قَبلَ نُزولِهِ:__ ص ح/ ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ص/ ص ح / ص ح / ص ح ح /ص ح /ص ح ح.

فَلما دَنا منها سقتْها الجَماجِمُ: ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح/ ص ح / ص ح ح.

* **بَناها فأَعْلَى والقَنا يَقرَعُ القَنا:** ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ص /ص ح ح / ص ح ص /ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح /ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح.

ومَوجُ المَنايا حَولَها مُتَلاطِمُ: ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ح.

* **وكانَ بِها مِثلُ الجُنونِ فأَصبَحَت:**ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح / ص ح ح /ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص.

ومِن جُثَثِ القتَلَى علَيها تَمائِمُ: ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ص/ ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ح

رقم البيت	عدد المقاطع	عدد المقاطع القصيرة (ص ح)	عدد المقاطع المتوسطة	
			ص ح ح	ص ح ص
1	28	10	8	10
2	28	13	8	7
3	28	12	4	12
4	28	12	9	7
5	28	10	9	9
6	28	12	7	9
7	28	13	5	10
8	28	11	8	9
9	28	11	10	7
10	28	13	7	8
المجموع	280	117	75	88

يتكون النموذج المدروس من (280) مقطعاً موزعة على عشرة أبيات، منها (163) مقطعاً متوسطاً، ونسبتها حوالي (58%)، وتنقسم هذه المقاطع المتوسطة، إلى (88) مقطعاً مغلقاً، ونسبته حوالي (54%) من مجموع المقاطع المتوسطة في القصيدة، و(75) مقطعاً مفتوحاً، ونسبته حوالي (46%)، من مجموع المقاطع المتوسطة في القصيدة، أما عدد المقاطع القصيرة فيه، فهو (117) مقطعاً، ونسبته حوالي (42%).

وتدلّ كثرة المقاطع في هذه القصيدة على نفسيّة الشاعر الهادئة الوادعة[1]؛ لأنه من

[1] ينظر صفحة ص 53- ص54 من الفصل الأول.

المعلوم أن "غرض المدح لا تنفعل له النفوس وتضطرب له القلوب؛ لذلك جاءت قصائده طويلة، وبحوره كثيرة المقاطع"[1]، وهذا ما يدلُّ على أنّ الشاعر كان يتمتّع بالهدوء والاستقرار لحظة نظم القصيدة، وكان مفعم الإحساس في مديحه لسيف الدولة، ومملوءاً بالحيوية والحركة لحظة وصفه للمعركة التي خاضها ضد الروم في الحدث، وإن دلَّ هذا الأمر على شيء، فإنما يدل علـــى أن المتنبي كان حاضراً للمعركة، مطمئناً إليها، فذلك الوصف الدقيق الساحر لهـــا، بمقاطعهـــا ذات الدلالة المعبرة، لا يمكن أن يقوله المتنبي إلا إذا كان قد عايش أحداث تلك المعركة، ممـــا نـــتج عنه هذا العدد من المقاطع الصوتية.

ونلاحظ أن انتشار المقاطع المتوسطة المفتوحة وعددها (75) مقطعاً، وهي مقاطع قويّة، لأنها تتكوّن من صامت وحركة طويلة[2]، وذلك ناتج عن إدراكه لقوة الوضوح الســـمعي لهـــذه الحركة الطويلة، فهي شديدة الصوت[3] – يعطي دلالة على القوة والغلبـــة، وهـــذا النـــوعُ مـــن المقاطع، يستغرق نطقه بحركته الطويلة زمناً أطول، من الـــذي يســـتغرقه المقطـــع القصـــير، والمقطع المتوسط المغلق، لهذا، فهي تعطي دلالة على الاستمرار في الحدث، وعـــدم التوقـــف، وفي هذه الزيادة في الزمن أيضا زيادة التأكيد على استمرار سيف الدولة في القتـــال، وهزيمـــة الأعداء، وعدم توقفه.

وإذا كان الشاعر في قصيدته يؤكد جمع سيف الدولة في فعله بين البناء والحرب، فـــإنّ توزيع المقاطع الصوتية، وخصائصها الكمية، أي انتشار المقاطع من النوع المتوسط المفتـــوح الذي يوحي بقوة المعركة، وصعوبتها، وانتشار المقاطع من النوع المتوسّطِ المغلق، الذي يتوّقف مع نطقِه النَّفَس؛ ولا يمتد، فإنّه يعطي إيحاء بحالة من الهدوء والثبات، ويحيل إلى محاكاة صوت المعركة، وقعقعة السلاح، وذلك من خلال الخطِّ الحركيِّ غير الثابت؛ فهو تارَةً، يّتسعُ، ويرتفـــعُ

[1] ينظر: أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشعر**. ص177.

[2] ينظر: النوري، محمد جواد: **فصول في علم الأصوات**. ص177.

[3] ابن جني، أبو الفتح عثمان: **سر صناعة الإعراب**. 23/1. ويعني ابن جني هنا، أن الهواء في حال النطق بالحركات الطويلة الثلاثة يمتد خلال مجراه، ويمرّ حرًا طليقاً دون مانع يمنعه، ويستمرّ في الامتداد لا يقطعه شيء، ولا يمنع استمراره أي عارض، ولا ينتهي هذا الهواء إلا بانتهاء نطق الصوت نفسه.

وضوحُه السمعيُّ بالمقاطع المفتوحة، وتارة يضيق ويهدأ بالمقاطع المغلقة، فكأنك، وأنت تسمع أبيات هذه القصيدة، تستمع إلى صوت المعركة، وترى لوحة متكاملة لمجرياتها، وهو ما يشحن الأبيات بإيقاع مميّز يعانق الدلالة، لتأكيد النَّفَس الحماسي في القصيدة، واستيعاب التفاصيل والمشاهد. ثم إن غلبة المقاطع المتوسطة المغلقة، وعددها (88) مقطعاً، بانغلاق النفس معها، تعطي دلالة بالحتميّة والوجوب، أي حتميّة تحقيق سيف الدولة للنّصر في هذه المعركة، والقضاء على أعدائه.

ويتبيّنُ لنا كذلك، أنَّ هذه القصيدة ذات سلاسةٍ نطقيّةٍ؛ تعودُ إلى مقاطعِها: المتوسّطِ المغلق، والمتوسط المفتوح، والقصير، التي تعدُّ من أسهل المقاطع العربية نطقاً، كما أنها تخلو من تتابع المقاطع القصيرة الذي تكرهه اللغة العربية لكرهها توالي الأمثال، الذي هو عبارة عن توالي ثلاثة مقاطع قصيرة أو أكثر، لأنه تتابع ثقيل في النطق، إلى درجة ملحوظة، إذ لا يمكن أن يحدث في الشعر أن تتوالى أكثر من ثلاثة مقاطع قصيرة، في أي بحر من البحور بحال من الأحوال، كما أنه لا يجوز فيه توالي ثلاثة مقاطع من هذا النوع، إلا في البحور التي تقبل فيها التفعيلة (مُسْتَفْعِلُن) تقصير المقطعين الأولين فيها، أي حذف الثاني الساكن، والرابع الساكن، فتصير على تفعيلة (مُتَعِلُنْ)، وهي تفعيلة قليلة الاستخدام[1]. ومن أمثلة عدم تقبّل الشّعر لتوالي هذا العدد من المقاطع القصيرة ما ورد في قول عمرو بن كلثوم:

(الوافر)

إذَا ما المَلْكُ سَامَ النّاسَ خَسْفاً أَبَيْنَا أَنْ نُقِرَّ الذُّلَّ فِيْنَا[2]

فنجد في قوله إذا ما المَلْكُ(mal-ku) تسكين اللام بدل تحريكها مَلِكُ (ma-li-ku) ، فراراً من توالي ثلاثة مقاطع قصيرة[3]، حيث تحول المقطعان القصيران (ma-li) إلى مقطع متوسط مغلق (mal).

---

[1] عبد التواب، رمضان: **فصول في فقه اللغة.** ص158.

[2] ابن الانباري، أبو بكر محمد بن قاسم: **شرح القصائد السّبع الطوال الجاهليات.** تحقيق: عبد السلام محمد هارون. القاهرة: دار المعارف. 1980. ص425.

[3] عبد التواب، رمضان: **فصول في فقه العربيّة.** ط6. القاهرة: مكتبة الخانجي. 1999. ص159.

وفي الأبيات، موضع الدرس، لا يتتابع أكثر من مقطعين قصيرين، أو متوسطين من النوع المغلق، ومن شأن هذا الوضوح، وهذه السهولة أن يحققا لفت انتباه المتلقي، لكونهما عنصرين رئيسين من عناصر تشكيل الإيقاع الشعري.

واعتماد المقطع القصير المتكوّن من صامت وحركة قصيرة في بدايات هذه الأبيات، حقّق ما يعرف بالتصاعد النَّغَمي أو القولي، وهو البَدء بجملة قصيرة، وإتباعها بجملة أطول فأطول، في تسلسل متصاعد يشدُّ بعضه بعضا"[1] مما يمنحها تأثيراً في الإيقاع الشعري، وفي الدلالة والمعنى أيضاً، إذ إنّ تكرار ورود هذا المقطع يعطي إيحاء بالحركة السريعة، والكرّ والفرّ في المعركة، ويحاكي سرعة تضارب السيوف، وتلاحم الجيشين، وكثرة القتلى.

ثم إنّ الشاعر قد التزم بعدد المقاطع في البيت الواحد، فبلغ عدد المقاطع في كل بيت من الأبيات المدروسة (28) مقطعاً، مما يعكس حالة الثبات، والاستقرار النفسي عند الشاعر في أثناء نظمه للقصيدة. ويدل على أنه قد انتهج نهجًا واحدًا في استخدامه للمقاطع الصوتية، وبما يتناسب والأغراض المعنوية التي دلّت عليها الأبيات، والإيقاع الموسيقي لها.

ومن القصيدة المشتملة على (49) بيتاً قالها أبو الطيب، وقد هُزِمَ سيفُ الدولةِ وجيشُه في غزوة السنبوس، اختارت الباحثة عشرة الأبيات الأول؛ للتعرف إلى بنيتها المقطعيّة :

(البسيط)

غيــرِي بـــأكْثرِ هـــذا النّـــاسِ يَنْخَـــدِعُ   إنْ قاتَلُوا جَبُنوا أوْ حَدَّثُوا شَجُعُوا

أهـــلُ الحَفيظَـــةِ إلاّ أنْ تُجَـــرِّبَهُمْ   وَفي التَّجارِبِ بَعـدَ الغَـيِّ مـا يَـزَعُ[2]

وَما الحيَـاةُ ونَفْسِـي بَعـدَمَا عَلِمَـتْ   أنّ الحَيَـاةَ كَمَـا لا تَشْـتَهي طَبَـعُ

لَيسَ الجَمَـالُ لِوَجْـهٍ صَـحَّ مارِنُـهُ[3]،   أنْـفُ العَزيـزِ بقَطْـعِ العِـزّ يُجْتَـدَعُ

أأَطْرَحُ المَجْـدَ عَـنْ كِتْفـي وَأطْلُبُـهُ   وَأتْـرُكُ الغَيْـثَ فـي غِمْـدي وَأنْتَجِـعُ

---

[1] ينظر: الضالع، محمّد صالح: **الأسلوبيّة الصوتيّة.** ص123.

[2] يَزَعُ: يكف ويردع. وَزَعَهُ: كفَّه فاتَّزَعَ هو أي كَفَّ. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب.** المادة (و. ز. ع).

[3] مارِنُهُ: المارِنُ ما لان من الأَنف، وقيل: ما لان من الأَنف مُنْحَدِراً عن العظم وفَضَلَ عن القصبة. **المصدر نفسه.** المادة (م. ر. ن).

وَالمَشْـــــرَفِيَّةُ لا زَالَــــتْ مُشَــــرَّفَةً دَواءُ كـــلِّ كَــــريمٍ أوْ هــــيَ الوَجَــــعُ
وفارِسُ الخَيْــلِ مَــن خَفَّــتْ فَوقَّرَهَــا في الدَّرْبِ والــدَّمُ فــي أَعْطافِهِــا دُفَــعُ
وَأوْحَدَتْـــهُ وَمـــا فـــي قَلْبِـــهِ قَلَـــقٌ وَأَغْـضَبَتْهُ وَمــا في لَــفْـــظِــهِ قَذَعُ[1]
بِـــالجَيْشِ تَمْتَنِــــعُ السّــاداتُ كُلُّهُـــمُ وَالجَيشُ بــابْنِ أبــي الهَيْجــاءِ يَمتَنِــعُ
قَادَ المَقانِـــبَ[2] أقصَــى شُــرْبِها نَهَــلٌ على الشَّكيمِ[3] وَأدْنَــى سَــيْرِها سِــرَعُ[4]

جاءت المقاطع الصوتية على النحو الآتي:

***غَيْرِي بأكْثَرِ هذا النّاسِ يَنْخَدِعُ:** ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح/ ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ص /ص ح/ ص ح/ ص ح ح.

إنْ قاتَلُوا جَبُنوا أوْ حدّثوا شجُعُوا: ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح/ ص ح ح.

***أَهْلُ الحَفيظَةِ إلاّ أنْ تُجَــرِّبَهُمْ:** ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح/ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح / ص ح ص/ ص ح/ص ح / ص ح ص.

وَفي التّجارِبِ بَعْدَ الغَيّ ما يَزَعُ: ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ح.

***وَما الحيَاةُ ونَفْسي بَعدَمَا عَلِمَتْ:** ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح/ ص ح ص.

أنّ الحَياةَ كَما لا تَشتَهي طَبَعُ: ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ح.

*** لَيسَ الجَمالُ لِوَجْهٍ صَــحّ مارِنُـــهُ،:** ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح /ص ح /

---

[1] قَذَعُ: الفُحش. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. المادة (ق. ذ. ع).
[2] المَقانِبَ: جمع مِقْنَبْ، جماعة الخيل ما بين الثلاثين إلى الأربعين، وقيل: زُهاءُ ثلاثمئة. **المصدر نفسه**. المادة (ق. ن.ب).
[3] الشّكيم: الشكيمُ والشَّكيمةُ في اللجام الحديدةُ المُعْتَرِضة في فم الفرس. **المصدر نفسه**. المادة (ش. ك. م).
[4] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**. 2/ 330– 333.

ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح/ص ح /ص ح ح/ص ح/ ص ح/ ص ح ح.

أنْفُ العَزيزِ بقَطْعِ العِزّ يُجْتَــدَعُ: ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح / ص ح ص / ص ح/ص ح/ ص ح ح.

***أأطرَحُ المَجْدَ عَنْ كِتْفي وَأطْلُبُــهُ:** ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ح/ص ح/ص ح ص/ص ح/ ص ح/ ص ح ح.

وَأتْرُكُ الغَيْثَ في غِمْدي وَأنْتَجعُ: ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ص /ص ح/ص ح/ ص ح ح.

* **وَالمَشْرَفِيّةُ لا زَالَتْ مُشَرَّفَةً:** ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح /ص ح ص.

دَواءُ كلّ كَريمٍ أوْ هيَ الوَجَــعُ: ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص /ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ح.

* **وفارِسُ الخَيْلِ مَن خَفّتْ فوَقّرَهَــا:** ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح/ ص ح ح

في الدّرْبِ والدّمُ في أعطافِهِ دُفَــعُ: ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح / ص ح ح.

* **وَأوْحَدَتْهُ وَما في قَلْبِهِ قَلَقٌ:** ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح/ ص ح / ص ح / ص ح ص.

وَأغضَبَتْهُ وَمَا في لَفْظِهِ قَــذَعُ: ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح/ ص ح / ص ح / ص ح ح.

* **بالجَيْشِ تَمْتنعُ السّــاداتُ كُلّهُــمُ:** ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح /

ص ح / ص ح ص / ص ح ح/ص ح ح/ ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح /ص ح ح.

وَالجَيشُ بابنِ أبي الهَيْجاءِ يَمتَنِـــعُ: ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح/ص ح ص/ ص ح ص/ص ح ح / ص ح/ص ح ص/ص ح / ص ح / ص ح ح .

* **قَادَ المَقانِبَ أقصَى شُرْبِها نَهَلٌ:** ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح ص / ص ح / ص ح ح/ ص ح/ص ح /ص ح ص.

على الشّكيمِ وَأدْنَى سَيْرِها سرِعُ: ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ح.

رقم البيت	عدد المقاطع	عدد المقاطع القصيرة (ص ح)	عدد المقاطع المتوسطة	
			ص ح ح	ص ح ص
1	28	12	9	7
2	28	13	5	10
3	28	13	8	7
4	28	12	5	11
5	28	12	5	11
6	28	13	5	10
7	28	12	6	10
8	28	14	7	7
9	28	12	5	11
10	28	13	8	7
المجموع	280	126	63	91

بلغ عدد المقاطع في هذه الأبيات (280) مقطعاً، وهو نفس عدد المقاطع في الأبيات السابقة، توزعت على (126) مقطعاً قصيراً، ونسبتها حوالي (45%)، و(154) مقطعاً متوسطاً ونسبتها حوالي (55%) من مجموع مقاطع القصيدة، انقسمت إلى (91) مقطعاً مغلقاً ونسبته حوالي(59%) من مجموع المقاطع المتوسطة في القصيدة، و(63) مقطعاً مفتوحاً، ونسبته حوالي (41%).

وقد تقارب عدد المقاطع المتوسطة المغلقة، والمفتوحة في هذه الأبيات مع الأبيات السابقة، فجاء عددها في الأبيات السابقة (88) مقطعاً مغلقاً، و(75) مقطعاً مفتوحاً، كما تقارب عدد المقاطع القصيرة فيهما، فبلغ عددها في الأبيات السابقة (117) مقطعاً قصيراً. وربما يعود هذا التقارب في البنية المقطعية بين المقطوعتين إلى أن الشاعر في حالة الجزع يختار وزناً طويلاً كثير المقاطع، كما هو الحال عليه في قصائد المدح التي تأتي طويلة كثيرة المقاطع.

يتبين لنا، من التقطيع الصوتي للمقطوعة، أن البنية المقطعية للأبيات السابقة تمركزت في المقطعين المتوسطين بنوعيهما، المفتوح (ص ح ح)، والمغلق (ص ح ص)، والمقطع القصير (ص ح)، ولا وجود للمقاطع الطويلة بأنواعها الثلاثة ، الطويل المغلق (ص ح ح ص)، والطويل المزدوج الإغلاق (ص ح ص ص)، والبالغ الطول المزدوج الإغلاق (ص ح ح ص ص). التي يندر وجودها في الشعر كما عرفنا[1].

جاءت المقاطع الصوتية المتوسطة في المرتبة الأولى من حيث التكرار في النص، تليها المقاطع القصيرة، وجاء عدد المقاطع القصيرة في الأبيات منتظماً، إلى حد ما، فقد اشتملت الأبيات الأول والرابع والخامس والسابع والتاسع على اثني عشر مقطعا قصيراً، والأبيات: الثاني، والثالث، والسادس، والعاشر على ثلاثة عشر مقطعا قصيرا، والبيت الثامن على أربعة عشر مقطعا قصيرا. مما يعكس انتظام الإيقاع الصوتي في القصيدة، وسرعته، وذلك لأن المقطع القصير ذو إيقاع سريع، فهو يتكون من قاعدة صامتة وقمة قصيرة، وفي هذا دلالة على سرعة الوقوع في الأمر، ثم الغلوّ فيه، ومن ثَمَّ الوقوع في الريبة من الناس الذين يجهل أمرهم، ويغترّ بقولهم، فينخدع به، لأنهم إذا قاتلوا جبنوا وانهزموا، وإذا حدّثوا أظهروا الشجاعة: أي أن شجاعتهم بالقول لا بالفعل، وإذا كانوا كذلك فالجاهل يغتر بهم.

وعلى الرغم مما في هذه القصيدة من سلاسة وعذوبة نطقية ناتجة عن طبيعة المقاطع الواردة فيها، فإنّ هذه السلاسة، يمازجُها شيءٌ من الثقل؛ يعودُ إلى تتابع المقاطع قصيرة، ومتوسطة؛ وإن كان هذا التتابع لا يتجاوز أكثر من مقطعين، ومن شأن هذا الثقل النطقيِّ، أن

[1] ينظر الفصل الأول من البحث. ص50-51.

يوائمَ إثبات هذه الأبيات لثقل هذه الهزيمة على نفس المتنبي، وعلى نفس سيف الدولة، ويصف عظم هذه الوقعة التي نكب فيها المسلمون، إضافة إلى ثقل العمل الذي قام به جيشه عندما تركوه وحيدا أمام العدو في سواد الليل.

وإذا نظرنا إلى المقاطع في بدايات الأبيات، نجد أنها لم تلتزم نوعا واحداً من المقاطع في بدايتها، فمرة كانت تبدأ بالمقطع القصير، وثانية تبدأ بالمقطع المتوسط المغلق، وأخرى تبدأ بالمقطع المتوسط المفتوح، وإن كان هذا الأخير لم يأت به إلا مرة واحدة؛ الأمر الذي يدل على نفسية الشاعر القلقة المضطربة، وما كان يشعر به من ضيق وتوتر لحظة نظم القصيدة.

أما نهايات الأبيات فقد جاءت جميعها على المقطع المفتوح، الذي يوحي بصوتيه اللذين تكوّن منهما وهما: العين الحلقي، والضمة الطويلة، بالشدَّة، فصوت العين كما يقول محمد مفتاح يدل على "العنف والقوّة"[1]، وقال عباس حسن إن: "الكلمات المختومة بصوت العين تدل على الشدة والفعالية"[2]، ويعدّ هذا الصوت من أوضح الأصوات، فقد وصفه الخليل – ومعه صوت القاف– بأنهما " أطلق الحروف وأضخمها جرساً"[3]، مما جعل هذا الصوت ملائماً لتصوير الأحداث الشديدة وإضفاء طابع العنف، وشدّة الفعل. أما الضمة الطويلة فهي مناسبة لانطلاق الآهات الحبيسة " التي يخرجها الشاعر في شكل دفقات هوائية شعورية صوتية"[4] لتعبر عن مدى الحزن والأسى لما حل بسيف الدولة والمسلمين.

وستقوم الباحثة الآن بتحليل المقاطع في الأبيات (15– 24) التي اختارتها من القصيدة المتكونة من (42) بيتاً؛ لاختصاصها بمدح سيف الدولة، قالها المتنبي عندما أنفذ إليه ابنه من حلب إلى الكوفة، والذي مطلعه (مالَنَا كُلُّنَا جَوٍ يا رَسُولُ)، وكان ذلك بعد خروجه من مصر، ومفارقته كافوراً، في شوال سنة اثنتين وخمسين وثلاثمائة:

---

[1] **تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص.** ص202.

[2] ينظر: حسن، عباس: **خصائص الحروف العربية.** ص220.

[3] **العين.** 53/1.

[4] مبروك، مراد عبد الرحمن: **من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري.** ص54.

(الخفيف)

لا أَقَمْنــــا عَلـــى مَكــانٍ وَإنْ طـــابَ	وَلا يُمْكِـــنُ المَكــــانَ الرَّحيــــلُ
كُلَّمـــا رَحَّبَــت بِنـــا الـــرَوضُ قُلْنـــا	حَلَـــبٌ قَصْـــدُنا وَأَنْـــتِ السَّـــبيلُ
فيـــكِ مَرعـــى جِيادِنـــا وَالمَطايـــا	وَإليهـــا وَجيفُنـــا[1] وَالـــذَّميلُ[2]
وَالمُسَـــمَّوْنَ بِالْـــأَميرِ كَثيـــرٌ	وَالْـــأَميرُ الَّـــذي بِهـــا المَـــأْمولُ
الَّـــذي زُلْـــتُ عَنْـــهُ شَـــرقاً وَغَربـــاً	ونَـــداهُ مُقـــابِلي مـــا يَـــزولُ
وَمَعـــي أَيْنَمـــا سَـــلَكْتُ كَـــأَنّي	كُـــلُّ وَجـــهٍ[3] لَـــهُ بِـــوَجْهي كَفيـــلُ
وَإِذا العَـــذْلُ فـــي النَّـــدا زارَ سَـــمْعاً	فَفِـــداهُ العَـــذولُ وَالمَعْـــذولُ
ومَـــوالٍ تُحَيـــيهِمُ مِـــن يَدَيْـــهِ	نِعَـــمٌ غَيْـــرُهُم بِهـــا مَقْتـــولُ
فَـــرَسٌ ســـابِقٌ[4] وَرُمـــحٌ طَويـــلٌ	وَدِلاصٌ[5] زَغْـــفٌ[6] وَسَـــيْفٌ صَـــقيلُ
كُلَّمـــا صَـــبَّحَتْ دِيـــارَ عَـــدُوٍّ	قالَ تِلْـــكَ الغُيـــوثُ هَـــذي السُّـــيولُ[7]

جاءت المقاطع الصوتية لهذه الأبيات المأخوذة من القصيدة على النحو الآتي:

* **لا أَقَمْنا عَلـــى مَكـــانٍ وَإن طـــابَ:** ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ح/ ص ح.

وَلا يُمكِنُ المَكانَ الرَّحيـــلُ: ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ح.

* **كُلَّما رَحَّبَت بِنـــا الـــرَّوْضُ قُلْنـــا:** ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح /

---

[1] الوجيف ضرب من سير الخيل سريع. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. المادة (و. ج. ف).

[2] الذَّميل: ضرب من سير الإبل. **المصدر نفسه**. المادة (ذ. م. ل)

[3] وجه: الوجه، والجِهَةُ بمعنىً، والهاء عوض من الواو، والاسم الوِجْهَةُ والوُجْهَةُ، بكسر الواو وضمها. **المصدر نفسه**. المادة (و. ج. هـ) .

[4] ويروى "سابِحٌ" بدلاً من "سابِقٌ" ، والسّابح الكثير الجري كأنّه يسبح . **المصدر نفسه**. المادة (س. ب. ح) .

[5] الدّلاص: الدرع البراقة الملساء. **المصدر نفسه**. المادة (د.ل. ص).

[6] والزغف: اللينة المحكمة النسيج. **المصدر نفسه**. المادة (ز. غ. ف).

[7] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**. 3/ ص271- ص275.

ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ح.

حلَبٌ قَصْدُنا وَأَنتِ السَــبيلُ: ص ح / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ح.

* **فيــكِ مَرْعــى جِيادِنــا وَالمَطايــا:** ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ح.

وَإِلَيْها وَجيفُنا وَالذَّميلُ: ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ح.

* **وَالمُسَــمَّونَ بِــالأَميرِ كَثيــرٌ:** ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص.

وَالأَميرُ الَّذي بِها المَــأمولُ: ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ص/ ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ح.

* **الَّذي زُلْتُ عَنهُ شَــرْقاً وَغَرْبــاً:** ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ص.

وَنَداهُ مُقابِلي ما يَزولُ: ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ح.

* **وَمَعي أَينَما سَلَكْتُ كَــأَنّي:** ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ح.

كُلُّ وَجهٍ لَهُ بِوَجْهي كَفيلُ: ص ح ص / ص ح / ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ح.

* **وَإِذا العَذْلُ في النَّدا زارَ سَــمْعًا:** ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص

ح ص / ص ح/ ص ح ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص.

فَفِــداهُ العَــذولُ وَالمَعــذولُ: ص ح / ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ح.

***ومَوالٍ تُحْييهِمُ مِنْ يَدَيْهِ:** ص ح / ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص/ ص ح / ص ح ص / ص ح ح.

نِعَمٌ غَيْرُهُم بِهــا مقْتــولُ: ص ح / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ح.

***فَرَسٌ سابِقٌ وَرُمْحٌ طَويلٌ:** ص ح / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ص.

وَدِلاصٌ زَغْفٌ وَسَيْفٌ صَقيلُ: ص ح / ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ح.

***كُلَّما صَبَّحَتْ دِيارَ عَدُوٍّ :** ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص.

قالَ تِلكَ الغُيوثُ هَذي السُيولُ: ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ح.

رقم البيت	عدد المقاطع	عدد المقاطع القصيرة (ص ح)	عدد المقاطع المتوسطة	
			ص ح ح	ص ح ص
1	24	9	9	6
2	24	9	5	10
3	24	9	11	4
4	23	8	7	8
5	24	9	8	7
6	24	10	7	7
7	23	9	6	8
8	23	8	7	8
9	24	9	5	10
10	24	9	7	8
المجموع	**237**	**89**	**72**	**76**

وصل عدد المقاطع في هذه الأبيات من القصيدة، وعددها، كأعداد الأبيات المدروسة السابقة عشرة أبيات، إلى (237) مقطعاً، وهو عدد قليل إذا ما قيس عدد المقاطع في هذه الأبيات، بعددها في أبيات النموذجين السابقين، حيث وصلت إلى (280) مقطعاً.

والسبب في ذلك عائد إلى حالة التوتر والقلق والاضطراب وعدم الاستقرار التي يعيشها الشاعر، فكلما قلّ عدد المقاطع كان ذلك دليلا على التوتر والقلق عند الشاعر، ذلك لأن نبضات القلب " تكون بطيئة حين يستولي عليه الهمّ، والحزن، والجزع، ولابد أن تتغيّر نغمة الإنشاد تبعاً للحالة النفسية، فهي عند الفرح والسرور سريعة متلهّفة مرتفعة، وهي في اليأس والحزن بطيئة حاسمة"[1]، ومن هنا يمكن عقد الصلة بين العاطفة المسيطرة على الشاعر، والوزن الذي يختاره للتعبير عن تلك العاطفة، فالحالة النفسية تؤدي دوراً بارزاً في إمكانية النطق، فالمتنبي يشعر بشوق شديد إلى سيف الدولة، وقد تبدلت وتغيرت أحواله، وعانى كثيرا في أسفاره، لم يطب له مكان استقر فيه كحلب مقام سيف الدولة، أميره الذي لم يتوقف بَعْد عطاؤه عنه حتى بعد فراقه، مما أثّر على مشاعره وعواطفه وحالته النفسية، فجاءت مقاطعه قليلة إلى حدّ ما.

[1] ينظر: أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشعر**. ص175.

ويتبين لنا، أنّ الأبيات لم تلتزم بعدد المقاطع الصوتية المكوّنة لها، فقد جاء عدد المقاطع في الأبيات الرابع، والسابع، والثامن (23) مقطعاً، وفي بقية الأبيات جاء عـــدد المقـــاطع (24) مقطعاً، مما أثر في الإيقاع الموسيقي للأبيات، وعكس التوتر والقلـــق عنـــد الشـــاعر، وبـــذلك تستوعب طبيعة التشكيل المقطعي للقصيدة المعنى العميق الذي يطرحه، والرســـالة التـــي يـــودّ إيصالها إلى أميره، والتي تعكس الحالة التي وصل إليها بعدما حصل بينهما من فراق، وما ألـــمّ به من نحول، وضعف بعد قوة.

وقد ضمّت هذه الأبيات من المقاطع المتوسطة بنوعيها ما وصل عـــددها إلـــى (148) مقطعا، ونسبتها حوالي (62%) من مجموع مقاطع القصيدة ، أما المقاطع القصيرة فقـــد بلـــغ عددها (88) مقطعاً، ونسبتها حوالي (37%)، ولهذا ارتباطـــه بالحالـــة النفســـية، والعواطـــف والمضامين التي تجسدها القصيدة، ذلك لأن التفاوت في تشكيل طول المقطع يعكس مدى ارتباط تلك المقاطع بالمضامين والإيحاءات التي تبعثها القصيدة. بحيث تشترك فيها العاطفة الصـــادقة، والنبرة الحزينة، والمشاعر الجياشة.

ومن خلال الكتابة المقطعيَّة للأبيات السابقة، تظهر لنا غلبة المقاطع المتوسطة المغلقـــة التي وصل عددها إلى (76) مقطعاً، ونسبتها حوالي (51%)، لكنها لم تهبط بالوضوح الصوتي لأنها ضمّت أصواتاً واضحة، وهي توحي بانغلاق أفق الشاعر، وبدت دلالتها متّجهة إلى وصف حال الانكسار والهزيمة والتراجع، لأن الهزيمة والتراجع حركة للاختفاء والانغلاق.

ولم تقلَّ المقاطع المتوسطة المفتوحة التي بلغ عددها (72) مقطعـــاً، ونســـبتها حـــوالي (49%)، شأناً عن المقاطع المغلقة؛ لأن هذه المقاطع " تتوافق والتعبير عن حـــالات الانكســـار والضياع التي تعيشها الذات، فيأتي صوت المد والإطالة [بمنزلة] التّطهير والخلاص مـــن هـــذا الكبت المرير، فتخاطب الذات ذاتها في حالة أشبه بالمونولوج الداخلي المباشر، وغير المباشر، وبخاصة عندما تفقد الذات القدرة على مواجهة الآخر، لذا تناجي ذاتها.... وتلجأ إلـــى الحركـــة الطويلة الصاعدة التي تعبر عن الآهات المكتومة، ومن ثم كان المقطع المفتوح أقرب المقـــاطع

تعبيرا عن هذه الحالة"[1].

وقد جاءت نهايات أبيات القصيدة على المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح)؛ لأن الشاعر أراد أن يعبر عما يعانيه من آهات، بالاستمرار بالنغمة الصاعدة التي تشكّل متنفساً للذّات، وبخاصّة أنّ المقاطع المفتوحة بما فيها من أصوات ممدودة تخرج معها كمية من هواء الزفير، كفيلة بأن تكون صورة حية لبثّ الآلام والأوجاع .

أما بداية الأبيات فلم تأت على مقطع واحد، بل تنوّعت بين المقطع القصير (ص ح)، والمقطع المتوسط المغلق (ص ح ص)، والمقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح)، وهذا يدل على عدم استقرار الشاعر على مستوى الأرض والمكان، وعلى المستوى النفسي، فهو لم يجد أرضا يستقرّ بها، وتكون له ملاذا بعد خروجه من حلب، ولم يجد أميراً فيه كلّ صفات القائد البطل، ويرتاح إليه كسيف الدولة.

خصائص النسيج المقطعي في سيفيات المتنبي:

- يبدأ المقطع بصوت صامت تتبعه حركة دائما، ولا يجتمع صوتان صامتان في أول المقطع، وهو ما كان علماء العربية يعبرون عنه بقولهم " لا يبدأ بساكن"[2] أي بصوت صامت لا تتبعه حركة، ويعرف حديثا بالعنقود الصوتي (Cluster)، وهو اجتماع غير صامت في بداية المقطع، أو نهايته[3].
- نلاحظ وجود التماثل الصوتي المقطعي لمقاطع قصائده، فقد تمركزت البنية المقطعية الصوتية حول المقطعين القصير (ص ح)، والمتوسط بنوعيه (ص ح ح، ص ح ص)، ثم إن أعداد المقاطع تماثلت من حيث الكمية الصوتية في البيت الواحد، حيث التزمت جميع أبيات القصيدة نفس عدد المقاطع الصوتية، وإذا اختلف العدد، كما حصل في القصيدة الأخيرة، فإن الاختلاف ليس كبيرا، ولا يؤثر في الإيقاع الموسيقي للقصيدة،

[1] مبروك، مراد عبد الرحمن: **من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري**. ص217.

[2] الأستراباذي: نجم الدين محمد بن الحسن الرضي: **شرح شافية ابن الحاجب**. جزءان. تحقيق محمد نور الحسن وآخرين. القاهرة: مطبعة حجازي. 1939. 251/2.

[3] النوري، محمد جواد: **علم أصوات العربية**. ص253.

وهذا التماثل الصوتي " يسهم في تشكيل الإيقاع الشعري، الـذي يعـد بـدوره لازمـة جوهرية من لوازم النص الأدبي، وبخاصة النص الشـعري...، ويسـهم فـي تشـكيل جمالياته"[1].

- الأنواع الثلاثة من المقاطع (ص ح ح / ص ح ص / ص ح) الـواردة فـي سـيفيات المتنبي هي الشائعة في الكلام العربي عامة، وفي الشعر بشكل خاص، لمـا "لهـا مـن توافق حركي سريع مع الحالات الشعورية والنَّفَسية. أما المقاطع الطويلة بأنواعها الثلاثة (ص ح ح ص / ص ح ص ص / ص ح ح ص ص)، فـلا تتوافـق مـع الحـالات الشعورية، والتَّنَفْسيّة إلا في حالات الوقف أو نهاية الكلام، ومن ثم تتوافق مع الآهـات الحبيسة التي تخرج في هواء زفيري طويل، يقتضي الوقف بعدها حتى يلتقط الشـاعر أنفاسه، ويواصل أداءه الشعريّ"[2].
- تبين للباحثة، من خلال دراستها للنماذج السابقة، مـن سـيفيات المتنبـي، أن المقطـع المتوسط هو الأكثر وروداً في قصائد المتنبي، وبلغت نسـبته حـوالي (58.7%) مـن مجموع مقاطع النصوص المختارة، أما المقطع القصير فنسبته حوالي (41.3%).

وإذا كان المقطع المتوسط هو الأكثر ورودا في النصوص المختارة من سـيفيات المتنبي، فإن المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص) كان الأكثر حضوراً علـى مسـتوى النص والدلالة، كما هو مبين في الجدول الآتي:

رقم المقطوعة	عدد المقاطع	النسبة المئوية للمقاطع المتوسطة المغلقة	النسبة المئوية للمقاطع المتوسطة المفتوحة	النسبة المئوية للمقاطع القصيرة
الأولى	280	%54	%46	%42
الثانية	280	%59	%41	%45
الثالثة	237	%51	%49	%37
الوسط الحسابي		%55	%45	%41.3

يبين لنا الجدول أعلاه، أن نسبة المقطع المتوسط المغلق بلغت حوالي (55%)، أمـا

[1] مبروك، مراد عبد الرحمن:**من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري**. ص54.
[2] **المرجع نفسه**. ص53.

المقطع المتوسط المفتوح فنسبته حوالي (45%) من مجموع مقاطع النصوص المختارة، وربما شكل المقطع المتوسط المغلق المحور الرئيس الذي تمركزت حوله السيفيات، وذلك عائد إلى طبيعة المتنبي الذي كان يضع نفسه في منزلة ممدوحيه، بل ربما كان يرى نفسه أعلى منهم منزلة، ولكن الحياة لم تمنحه ما يرضي غروره؛ لذلك كان دائم التضجُّر والتبرُّم من الحياة، ولكنه بقي محافظا على عزّة نفسه وشموخها، ثم إنّ المتنبي، منذ نعومة أظفاره، كان في تنقل دائم لم يقرّ له قرار عند أمير، وكثرة تنقله عوّدته الإيقاع السريع حتى في الشعر، وهذا الإيقاع السريع لا يتوافق والمقاطع المفتوحة التي يكون زمن نطقها أطول من زمن نطق المقاطع المتوسطة المغلقة، والمقاطع القصيرة، والسبب الأخير حسب رؤية الباحثة أن معظم قصائد المتنبي في سيف الدولة هي في مدحه، ووصف معاركه، والإشادة ببطولته، وهذه الأغراض يلائمها الإيقاع السريع الذي يخلو من المدّات والآهات.

- زيادة عدد المقاطع المتوسطة بنوعيها على المقاطع القصيرة على مستوى البيت الواحد، ففي البيت الواحد يتراوح عدد المقاطع المتوسطة بين أربعة عشر مقطعا وستة عشر مقطعا، أما المقاطع القصيرة فتتراوح بين عشرة مقاطع وأربعة عشر مقطعا، أما المقطع الطويل فليس له وجود.

- تخلو قصائد المتنبي في مدح سيف الدولة من توالي أكثر من مقطعين من المقاطع الصوتية المتماثلة؛ لذلك فهي تحافظ على السلاسة والوضوح، والتناغم الموسيقيّ. وهذا يؤكد ما كان يرمي إليه إبراهيم أنيس في قوله:" وتوالي المقاطع من النوع الأول (ص ح)، أو من النوع الثالث (ص ح ص)، جائز مستساغ في الكلام العربي...، أما توالي النوع الثاني(ص ح ح)، فهو مقيّد غير مألوف في الكلام العربي، ولا يسمح الكلام العربي بتوالي أكثر من اثنين من هذا النوع"[1] في الكلمة المجردة الواحدة، وليس في الجملة.

---

[1] ينظر: أنيس، إبراهيم: **الأصوات اللغوية**. ص 165.

الفصل الثالث

دلالة الأصوات في قصائد المتنبي في كافور

- أولا: دلالة الصوامت (Consonants)
- الجهر والهمس (Voicedness and Voicelessness)
- التّفخيم والتّرقيق (Velarization and Palatalization)
- الاحتكاك والانفجار (Friction and Plosion)
- الأصوات المائعة / الرنانة (Liquid/Resonant Sounds)
- الصفير(Sibilation)
- التّركيب (Frication)
- ثانيا: دلالة الحركات (Vowels)
- ثالثا: دلالة المقاطع الصوتية (Sound Syllables)
- خصائص النّسيج المقطعيّ في كافوريات المتنبي.

الفصل الثالث

دلالة الأصوات في قصائد المتنبي في كافور

المقدمة:

انتقل المتنبي، بعد ما حصل معه في بلاط سيف الدولة، إلى بلاط كافور الإخشيدي في مصر، وأخذ يمدحه منحدراً أشد الانحدار، متبذّلاً غاية التبذّل، فلم يكن له أي شافع أمام نفسه في مدحه لكافور، وقد كان يمثل نقيض الفضائل التي كان يدعيها، ونقيضاً لذاته، أو مسخاً لها، ونزولا بها من عليائها وشموخها وتعاليها، كل ذلك رغبة في الحصول على الولاية التي وعده بها كافور، ولم ينجزه ما وعده، مما أدى إلى حقد المتنبي عليه، وعلى ذاته التي كانت تتألق بالكبرياء، والآن أصبحت تنحني لذلك العبد، فتسعَّرت نفسه غضباً، وانفجر بتلك القصائد التي هجاه بها في الظّاهر والباطن، وشكا فيها الدّهر والزّمان والعصر، وأظهر فيها حنينه لسيف الدولة.

ومن الطبيعي أن يكون لهذا الوضع النفسي، وهذا الانحناء والإذلال الذي يشعر به المتنبي، انعكاسه على المعاني الشعرية التي عبَّر عنها في شعره، وعلى طبيعة الأصوات التي استعملها، والتي كانت، أي الأصوات، أداته في تشكيل المنظومة اللغوية التي تعدُّ المكوّن الرئيس لقصائده، وقد عُدّتْ بمنزلة الرسائل التي يوجهها لمحبوبه سيف الدولة، ولكافور الأخشيدي الذي مَثَّل بالنسبة له رمزاً للاحتيال والاستبداد.

وسنقوم في هذا الفصل بدراسة الأصوات اللغوية التي اعتمدها المتنبي في قصائده في كافور لنتعرّف إلى طبيعة البنية الصوتية ثمّ المقطعية في تلك القصائد، وتتبع الملامح الصوتية لتلك الأصوات، صوامت وحركات، وذلك من حيث مخارجها، وخصائصها المتمثِّلة في الجهر والهمس، والاحتكاك والانفجار، والتّفخيم والتّرقيق... إلخ، وطبيعة مقاطعها، مما يهيئ لنا رؤية صوتية واضحة لهذه القصائد. فهل كانت طبيعة البنية الصوتية لقصائده في كافور تساعد على تنبيه الأحاسيس في النفس الإنسانية، وتمكن قارئها من معايشة الوضع النفسي الذي كان عليه، وتنقل صورة واضحة عن مشاعر المتنبي تجاه كافور؟ وهل كان لها بعدها الصوتي الخاص

الذي يشكل الوقع الخاص المتجلي بكلمات مختارة تكونت من أصوات مختارة؟ هذان السؤالان، وغيرهما من الأسئلة، سنحاول الإجابة عنها في هذا الفصل الخاص بقصائد المتنبي في كافور.

أولا: الصوامت (Consonants):

الجهر والهمس (Voicedness and Voicelessness):

الجهر والهمس صفتان متضادتان، كما عرفنا[1]، حيث تمثِّل صفة الجهر قـوة الصـوت وارتفاعه، ووضوحه السّمعي العالي، في حين تمثِّل صفة الهمـس خفـاء الصّـوت وضـعفه، فالمجهور أقوى من المهموس في السّمع، ولمعرفة أي من هذه الأصوات كانت له السَّيطرة على قصائد المتنبي في كافور، قامت الباحثة باختيار الأبيات (1– 10) من القصيدة التـي مطلعهـا **(كَفى بِكَ داءً أَن تَرى المَوتَ شافِيا)**، لدراستها، وإحصاء الأصوات المجهورة والمهموسة فيها.

فارق أبو الطيب المتنبي سيف الدولة، ورحل إلى دمشق، وكاتبه كافور بالمسير إليـه، فلما ورد مصر أخلى له كافور داراً، وخلع عليه الهبات والعطايا، وحمل إليه آلافا من الدَّراهم، قال يمدحه في قصيدة تكوّنت من (47) بيتاً، اختارت منها الباحثة عشرة الأبيات الأول الآتيـة لدراستها:

(الطويل)

كَفى بِكَ داءً أَن تَرى المَوْتَ شافِيا ... وَحَسْـبُ المَنايـا أَن يَكُـنَّ أَمانيـا[2]
تَمَنّيْتَهـا لَمّـا تَمَنَّيْـتَ أَن تَـرى ... صَـديقاً فَأَعْيـا أَو عَـدُوّاً مُـداجِيا
إِذا كُنْـتَ تَرْضـى أَن تَعـيشَ بِذِلَّـةٍ ... فَـلا تَسْـتَعِدَّنَّ الحُسـامَ اليَمانِيـا
وَلا تَسْـتَطيلَنَّ الرِّمـاحَ لِغـارَةٍ ... وَلا تَسْـتَجيدَنَّ العِتـاقَ المَـذاكِيا[3]

---

[1] ينظر الفصل الأول من البحث. ص29.

[2] المداجي: المداري الساتر للعداوة، واشتقاقه من الدُّجى: أي الظُّلمة. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب:** المادة (د. ج. و).

[3] الاستطالة والاستجادة: بمعنى اختار الطويل الجيّد. البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي.** 4/ 418. المذاكي: الخيل القرح التي قد تمت أسنانها. مرعشلي، نديم: **الصحاح في اللغة.** المادة (ذ. ك. ا).

فَما يَنْفَعُ الأُسْدَ الحَيــاءُ مــنَ الـــطَّوى | وَلا تُتَّقــى حَتّــى تَكــونَ ضَــوارِيا[1]
حَبَبْتُكَ قَـــلْبي قَـبـلَ حُـبِّكَ مــن نأى | وَقَـــدْ كانَ غَـدّاراً فـنْ أنتَ وَافِـيـا
وَأَعْلَـــمُ أَنَّ البَــيْنَ يُشْـــكيكَ بَعــدَهُ | فَلَسْـــتَ فُـــؤادي إِنَّ رَأَيْتُـــكَ شـــاكِيا
فَـــإِنَّ دُمـــوعَ العَــيْنِ غُـــدْرٌ بِرَبِّهـــا | إِذا كُـــنَّ إِثْـــرَ الغـــادِرينَ جَوارِيـــا
إِذا الجودُ لَم يُرْزَق خَلاصــاً مــنَ الأَذى | فَلا الحَمْـــدُ مَكْســوباً وَلا المـــالُ باقِيــا
وَلِلـــنَّفْسِ أَخْـــلاقٌ تَـــدُلُّ عَلـــى الْفَتـــى | أَكـــانَ سَـــخاءً مـــا أَتـــى أَمْ تَســـاخِيا[2]

بلغ عدد الأصوات الصامتة، المجهورة والمهموسة، في هذه الأبيات (382) صوتاً، وقد جاء توزيعها في الأبيات كما يأتي:

الأصوات المجهورة			الأصوات المهموسة		
الصوت	**العدد**	**النسبة المئوية**	**الصوت**	**العدد**	**النسبة المئوية**
ن	58	%15.2	ت	35	%9.3
ل	43	%11.3	ك	21	%5.5
م	25	%6.5	ف	16	%4.2
ي	25	%6.5	ق	12	%3.1
ب	22	%5.8	س	11	%2.9
د	22	%5.8	ح	10	%2.6
و	21	%5.5	خ	4	%1
ر	16	%4.2	ش	4	%1
ع	11	%2.9	هـ	3	%0.8
ذ	6	%1.6	ص	2	0.5
غ	5	%1.3	ط	2	0.5
ج	4	%1	ث	1	%0.2
ض	2	% 0.5	**المجموع**	**121**	**%31.7**
ز	1	%0.2			
المجموع	**261**	**%68.3**			

---

[1] الضَّواريا: ضري الكلب بالصّيد: تعوده، ولهج به، ولم يكد يصبر عليه. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. المادة (ض. ر.ي).

[2] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**. 4/417– 420.

يتبين لنا، من خلال هذا الجدول، سيطرة تيار الأصوات المجهــورة علــى الأصــوات المهموسة، بفارق كبير بينهما، فبلغت نسبتها حوالي (68.3%)، في حين بلغت نسبة الأصــوات المهموسة حوالي (31.7%)، ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى عدم قدرة الشــاعر علــى كتمــان صخبه وندمه عندما غادر سيف الدولة وحلب، فاستخدم هذه الأصوات؛ لما فيها من الشدة التــي تقرع الآذان وتوقظ الأعصاب، نتيجة حركة الوترين الصوتيين التي تلازم هذه الأصوات، أثناء النطق؛ حيث إنّ الصوت نتيجة حركتهما " وزيادة شدهما يخرج عاليا جهيرا"[1].

ثمّ إنّ تذبذب الوترين الصوتيين، في هذه الأصوات، يعكس تذبــذب الحــالات النَّفْســية والشعورية للمتنبي، وعدم شعوره بالاستقرار، وعليه أعطى شاعرنا لنفسه الحريّة في إطــلاق تلك الصرخات والآهات، محاولاً التعبير عما في نفسه من معاناة نتجت عن تخلي سيف الدولــة عنه في لحظة كان يطمح فيها الشاعر إلى أن لا يهانَ أمام حاسديه الذين عانى من كيدهم كثيراً، وفي حضرة أميره دون أن يردّ اعتباره، وعن قَصْدِهِ كافور الإخشيدي الذي عدّ رؤيته كرؤيــة الموت، بل كان يعدّ الموت شافياً مما يعاني منه من ظلم وقهر، أما كافور فهو الألــم والقهــر والظلم بعينه، ففي رأيي المتواضع، أنّ في هذه القصيدة هجاءً لكافور ما بعده هجاء.

كما نلاحظ، من خلال الجدول، أنّ أكثر الأصوات وروداً في الأبيــات الســابقة هــي الأصوات المجهورة: (ن، ل، م)، تلاها أنصاف الحركات المجهورة، ذات الوضوح الســمعي: (الياء، الواو)، مما جعل القصيدة تكتسب وضوحاً سمعياً عالياً، وسهولة نطقية، وموسيقى شعرية معبّرة، وقد عمد الشاعر إلى هذا الوضوح، وهذه السهولة لينقل لسيف الدولة حزنه، وليبين لــه شدة ما ابتلي به عند كافور من أنواع المحن، والضّيق النفْسيّ الشديد، نتيجة محاصــرة كــافور الشديدة له، ووضعه تحت المراقبة، ووضع العيون الراصدة عليه التي باتت تعد عليه حركاتــه، وتحصي عليه أنفاسه.

ونقرأ، في هذه الأبيات، تكرار صوت الهمزة الذي لا يتصف بالجهر ولا الهمس، على أرجح الآراء[2]، نتيجة اتخاذ الوترين الصوتيين عند النُّطق به وضعاً خاصاً، (29) مرة، ونسبته حوالي (7%) من مجموع الأصوات الصامتة في النص البالغ عددها (411) صوتاً، ومن شــأن

[1] السعدني، مصطفى: **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث**. ص33.

[2] ينظر الفصل الأول من البحث. ص30-31.

هذا الصوت أن يعكس، لما في نطقه من مشقّة وعنف على النَّفْسِ لامتناع النَّفَس من الجريان معه[1]، ما يشعر فيه المتنبي من مشقّة نتيجة نزوله من عليائه، بعد أن تحقّقت له كل الأسباب لخفض الحياة ولينها، وتحقّق له جاه السّلطان وسطوته في كنف سيف الدولة، إلى شخص لا يرى فيه سوى عبد زنجي، لا يمتلك شيئاً من صفات القائد المثال التي كان المتنبي يراها في سيف الدولة.

ولا بدّ لنا، من أن نشير هنا إلى ارتفاع نسبة ورود الهمزة في أبياته هذه في مدح كافور عنها في أبياته الأولى، التي تمت دراستها في مبحث الجهر والهمس[2]، في مدح سيف الدولة حيث بلغت نسبتها حوالي (4%) مع العلم أنّ كلا القصيدتين هما أول قصيدة قالها المتنبي في مدح الأميرين، ونستطيع أن نردّ ذلك إلى إسهام صوت الهمزة؛ لما في إنتاجها نطقياً من انفجار، في تجسيد حالة الانفجار النّفسي التي يمر بها شاعرنا، نتيجة بعده عن سيف الدولة محبوبه، ومعقل آماله.

كما نرى في هذه الأبيات، تكرار صوت الراء المجهور (16) مرة، وبلغت نسبته حوالي (4.2%)، ليعكس نتيجة الانفصال والالتقاء المتواليين بين عضوي النطق عند إنتاجه" لتكرار ضرباتِ اللّسان، على مؤخر اللّثةِ تكرارًا سريعًا"[3]، حالة العجز المطلق التي يشعر بها، والمفارقة بين حالين إحداهما خاصّة بوضعه في حلب، والأخرى خاصة بوضعه في مصر عند كافور.

وإذا تأملنا نسبة تكرار صوتي القاف المهموس (3.1%) تقريباً، والعين المجهور بنسبة(2.9%) تقريباً، في الأبيات السابقة، وجدنا ذلك وسيلة من وسائل التعبير عما يدور في أعماق نفسه إذ نلحظ أن صوت القاف اللهوي المهموس[4]، وصوت العين الحلقي المجهور[5]، قد أضافا وقعاً عنيفاً في الأذن يَهزّ السامع من الأعماق، ويجعله يعيش التجربة معه ويحس بمدى تألمه لما وصل إليه حاله.

---

[1] ابن جني، أبو الفتح عثمان: **سر صناعة الإعراب**. 1/ 68.

[2] ينظر الفصل الثاني من البحث. ص95.

[3] بشر، كمال: **علم اللغة العام / الأصوات العربية**. ص345.

[4] ينظر: حسان، تمام : **مناهج البحث في اللغة**. ص96.

[5] أنيس، إبراهيم: **الأصوات اللغوية**. ص88، والنوري، محمد جواد: **علم الأصوات العربية**. ص163.

وعندما أراد المتنبي أن تكون صرخته صرخة إنسان جريح، أراد أن يتألم، وأن يسمع الناس آهاته، جعل قافية أبياته صوت الياء المحرك بالفتحة القصيرة التي أشبعت لتتحول إلى فتحة طويلة ألف الإطلاق؛ لتفسح المجال أمامه للإفصاح عمّا يجدُه من خسارةٍ حتميّةٍ، لا نقاش فيها، ولا جدالَ، ولرفع الصوت بالآهات.

ولا ننسى ارتباط بحر الطويل، وهو البحر نفسه الذي نسج عليه قصيدته الأولى في مدح سيف الدولة[1]، بالمضامين التي حملتها القصيدة؛ ذلك لأن الشاعر في حالةٍ من اليأس والجزع جعلته يتخير وزناً طويلاً كثير المقاطع يصبُّ فيه من أشجانه ما ينفِّس عنه حزنه وجزعه[2].

ومن هنا نرى كيف كان للجهر، والبحر العروضي الذي جاءت عليه القصيدة، والقافية التي نسجت عليها، دورٌ في إبراز دلالات الحزن والشجن، وقلب دلالة القصيدة من المدح إلى الهجاء.

ومن القصيدة التي قالها المتنبي في مدح كافور، وتتكون من (46) بيتاً مطلعها **(مَنِ الجآذِرُ في زِيِّ الأعَاريبِ)**، اختارت الباحثة الأبيات (23- 32)؛ للوضوح الصارخ فيها للمديح المبطّن بالهجاء لكافور، لتقصي الأصوات المجهورة والمهموسة فيها:

(البسيط)

يدَبِّرُ المُلْكَ مِنْ مِصرٍ إلى عَدَنٍ ... إلى العِراق فأرْضِ الرّومِ فالنُّوبِ

إذا أتَتْهَا الرِّياحُ النُّكْبُ مِنْ بَلَدٍ ... فَمَا تَهُبُّ بِهَا إلاّ بتَرْتِيبِ

وَلا تُجاوِزُهَا شَمْسٌ إذا شَرَقَتْ ... إلاّ وَمِنْهُ لَهَا إذْنٌ بتَغْرِيبِ

يُصَرِّفُ الأمْرَ فيها طِينُ خاتَمِهِ ... ولَوْ تَطَلّسَ[3] مِنْهُ كُلُّ مكتُوبِ

يَحُطُّ كُلَّ طَويلِ الرُّمْحِ حامِلُهُ ... مِنْ سَرْجِ كُلِّ طَويلِ الباعِ يَعْبُوبِ[4]

كَأنَّ كُلَّ سُؤالٍ في مَسَامِعِهِ ... قَميصُ يوسُفَ في أجْفانِ يَعْقوبِ

إذا غَزَتْهُ أَعادِيهِ بِمَسْألَةٍ ... فَقَدْ غَزَتْهُ بجَيْشٍ غَيرِ مَغْلُوبِ

---

[1] ينظر الفصل الأول من البحث. ص96.

[2] أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشعر**. ص175.

[3] تَطَلّسَ: امحى، والطَّلْسُ المَحْوُ : ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. المادة (ط. ل. س).

[4] يعبوب: الفَرَسُ الطويلُ السريع؛ وقيل: الكَثير الجَرْي؛ وقيل: الجوادُ السَّهْل في عَدْوه؛ وهو أَيضاً: الجَوادُ البعيدُ القَدْرِ في الجَرْي. **المصدر نفسه**. المادة (ع. ب. ب).

أوْ حاربَتْــــهُ فَمَــا تَنْجُــو بتَقْدِمَـــةٍ ممّــــا أرَادَ وَلا تَنْجُـــو بتَجْبيــــبِ[1]
أَضْــرَتْ شَــجاعَتُهُ أَقْصَــى كَتائِبِــهِ عَلى الحِمَــامِ فَمَــا مَــوْتٌ بِمَرْهُــوبِ
قالُوا هَجَرْتَ إلَيْهِ الغَيــثَ قُلْــتُ لَهُــمْ إلَـــى غُيُـــوثِ يدَيْــهِ وَالشّـــآبيبِ[2]

بلغ عدد الأصوات الصامتة، المجهورة والمهموسة، في هذه الأبيات (330) صوتاً، وقد تكررت تلك الأصوات على النحو الآتي:

الأصوات المجهورة			الأصوات المهموسة		
الصوت	**العدد**	**النسبة المئوية**	**الصوت**	**العدد**	**النسبة المئوية**
ل	41	%12.4	ت	26	%8
م	31	%9.4	هـ	22	%6.6
ب	30	%9	ف	11	%3.3
ن	27	%8.2	ق	9	%2.7
ر	23	%7	ك	9	%2.7
ي	14	%4.2	س	7	%2
و	13	%4	ح	6	%1.8
ج	9	%2.7	ش	6	%1.8
ع	9	%2.7	ط	6	%1.8
د	8	%2.4	ص	4	%1.2
غ	7	%2	ث	2	%0.6
ذ	4	%1.2	خ	1	%0.3
ز	3	%1	**المجموع**	**109**	**%33**
ض	2	%0.6			
ظ	–	–			
المجموع	**221**	**%67**			

[1] تجبيب: والتجبيب: الهرب. قال صاحب اللسان: التجبيب النِّفار، وجبب الرجل تجبيباً إذا فَرّ. **المصدر نفسه**. المادة. (ج. ب. ب).

[2] الشّآبيبِ: مفردها الشّؤبوب. وهي الدفعة الشديدة من المطر. مرعشلي، نديم: **الصحاح في اللغة**. المادة (ش.أ. ب).
البرقوقي، عبد الرحمن : **شرح ديوان المتنبي**. 1 / ص294 – ص296.

نرى، من خلال الجدول السّابق، سيطرة تيار الأصوات المجهورة على نظائرها المهموسة وتفوّقها عليها، فهو يريد أن يعلن للناس، ولنفسه أيضا بلغة الإنسان المحب، أنه قد هجر الرَّجل الجواد الذي هو سيف الدولة والذي كثيراً ما كان يسميه الغيث والمطر؛ لأنه كان يراه كذلك لكثرة عطاياه وهباته له. فكانت الأصوات المجهورة هي الأنسب لهذه اللغة؛ لما فيها من علو درجة ذبذبة الوترين الصوتين، والوضوح السمعي العالي.

ثم إنّ هذه الأصوات المجهورة، ولما فيها من اهتزاز الوترين الصوتيين، الذي نستشعره في أثناء النطق بها عند وضع الأصابع في آذاننا حيث نشعر برنة في رؤوسنا، أو وضع الكف فوق الجبهة في أثناء النطق فنحس برنة الصوت أيضا[1]، - تمثل هزّة عميقة لإيقاظ الأذهان وتحفيزها على إعمال الفكر في القصيدة، والتوّصل إلى الدلالات الكامنة وراء الأبيات الشعريّة؛ فالشاعر لم يرد مدح كافور، وإنّما ضمّن هذه الأبيات من التّلاعب بالألفاظ ما جعلها تعطي دلالات الهجاء المقذع له، فقد ذمه بالحرص والشُّح، وبالغفلة وسذاجة العقل ممّا جعله لا يملك القدرة على تدبير الأمور، والجبن حيث إن الرّمح الطويل أكبر دليل على جبن حامله، وبقبح المنظر حتى إنّ عسكره، لمّا ألفوا مشاهدة منظره الهائل، هان عليهم الإقدام على الحِمام، فأثبت الشجاعة له في هول منظره لا في ذاته[2].

ثم نلاحظ، أنّ هذه القصيدة تمتاز بالسهولة والسلاسة النطقية، والوضوح السمعي لأنّ أكثر الأصوات تكراراً فيها هي الأصوات المجهورة: ل، م، ن، ر على التوالي، وبلغت نسبتها حوالي (37%)، وأكثرها تكراراً، كما نرى، هو صوت اللام الذي تكرر (41) مرة، وبنسبة بلغت حوالي (12.4%)، وهو صوت يمتاز بالامتداد والطول عند نطقه بسبب حرية مرور الهواء من جانبي اللسان معه، مما فتح المجال أمام المتنبي للإفصاح عن كل ما يعانيه، ويفكر فيه.

---

[1] للمزيد ينظر: أنيس، إبراهيم: **الأصوات اللغوية**. ص20.

[2] ينظر: حسام زادة الرومي، عبدالرحمن بن حسام الدين: **رسالة في قلب كافوريات المتنبي من المديح الى الهجاء**. تحقيق محمد يوسف نجم. بيروت: دار الأمانة. 1972. ص72- ص76.

كما يوحي هذا الصوت، لانحراف مخرجه، بتغيّر حياته، فبعد أن كـــان يمـــدح رجـــلاً اجتمعت له كل صفات الشهامة والبطولة، وعلى الرغم ممّا يمتاز به من مآثر وفضائل، رفــض المتنبي أن يقول الشعر أمامه واقفاً، وإذا به الآن أمام عبد زنجيّ خصيّ لئيم يضطر لقول الشعر أمامه واقفا، وينحني أمامه طمعاً في بلوغ غايته، فأيّ تحول هذا الذي جعله ينزل من عليائـــه، ويمدح رجلاً ككافور؟

كما كان لصوت الباء المجهور الشفوي الثنائي، الذي تكرّر (30) مرة، وبلغت نســبته حوالي (9%)، دلالته، فهو يوحي عند وقوعه في أول الكلمة، ووسطها بالفتح؛ لانفتاح الشّــفتين معه[1]، وهو صوت انفجاري ينقطع بسرعة في نهاية الكلمات إلاّ أنّه يتبعه صويت بسبب قلقلتـــه فيمنحه ظلاً خفيفاً ينفّس من شدّته، ولهذا كان هذا الصوت في موضع الروي لما فيه من دلالـــة على القوة والصلابة.

جاء في المرتبة الثانية بعد هذه الأصوات نصفا الحركة المجهوران،الـــواو، واليـــاء، اللذان تكرّرا بنسبة (8.2%) تقريباً، وقد ساعدا، لاتّساع مخرجيهما مقارنة بالصـــوامت، علـــى إكساب القصيدة وضوحاً سمعياً، وأعطى الشاعر امتداداً نَفَسِياً يكون بمنزلـــة الصـــرخة التـــي يوجهها لنفسه.

وفي قلة الأصوات المهموسة التي بلغت نسبتها حوالي (33%)، نستشعر إيحـــاءً بمـــدى التّبرم، ولوم النفس على فعل يندم المتنبي عليه أشدّ الندم، فسكون الهمس الناتج عن عدم ذبذبـــة الوترين الصوتيين[2]، يعطي إيحاء بحالة السكون التي يراجع الإنسان فيها نفسه، ويحاسبها علـــى أخطائها.

---

[1] البستاني، ملحم إبراهيم: **أسرار لغوية معربة ومعلّق عليها ويلي ذلك نبأ اكتشاف حلقة اللغة المفقودة.** بيروت. دار غندور. (د. ت). ص 94.

[2] بشر، كمال: **علم اللغة العام/ الأصوات العربية.** ص87. وأنيس، إبراهيم: **الأصوات اللغوية.** ص20. والنوري، محمد جواد: **فصول في علم الأصوات.** ص81.

وإذا انتقلنا من غرض المدح إلى غرض الهجاء، فهل تبقى الأصوات المجهورة هي الأصوات المسيطرة على بقية الأصوات؟ وكي نعرفَ الإجابة سنقوم بدراسة القصيدة الآتية التي تشتمل على عشرة أبيات فقط هجا فيها المتنبي كافوراً، فقال:

(الوافر)

أَمَا فِي هَذِهِ الدُّنْيَا كَرِيمُ ... تَزُولُ بِهِ عَنِ القَلْبِ الهُمُومُ

أَمَا فِي هَذِهِ الدُّنْيَا مَكَانٌ ... يُسَرُّ بِأَهْلِهِ الْجَارُ المُقِيمُ

تَشَابَهَتِ البَهَائِمُ وَالعِبِدّى ... عَلَيْنَا وَالمَوَالِي وَالصَّمِيمُ[1]

وَمَا أدري أَذَا داءٌ حَدِيثٌ ... أصَابَ النَّاسَ أَمْ داءٌ قَدِيمُ

حَصَلْتُ بِأرْضِ مِصْرَ عَلَى عَبِيدٍ ... كَأَنَّ الحُرَّ بَيْنَهُمُ يَتِيمُ

كَأَنّ الأسْوَدَ اللابِيّ[2] فِيهِمْ ... غُرَابٌ حَوْلَهُ رَخَمٌ وَبُومُ

أُخِذْتُ بِمَدْحِهِ فَرَأَيْتُ لَهْواً ... مَقَالي لِلأُحَيْمِقِ يا حَلِيمُ

وَلَمّا أَنْ هَجَوْتُ رَأَيْتُ عِياً ... مَقَاليَ لابنِ آوَى يا لَئِيمُ

فَهَلْ مِنْ عاذِرٍ فِي ذا وَفِي ذا ... فَمَدْفُوعٌ إِلَى السَّقَمِ السَّقِيمُ

إِذا أَتَتِ الإِسَاءَةُ مِنْ وَضِيعٍ ... وَلَمْ أَلُمِ المُسِيءَ فَمَنْ أَلُومُ[3]

يتبين لنا من خلال القراءة المتأنية لهذه الأبيات، أنّ عدد الأصوات المجهورة والمهموسة بلغ (268) صوتاً، وقد جاء توزيع الأصوات المجهورة والمهموسة فيها على النّحو الآتي:

---

[1] الصّميم: الخالص النسب. يقال للرجل: هو من صَمِيم قومه إذا كان من خالِصِهم. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. المادة (ص م. م).

[2] نسبة إلى اللاب، من بلاد النوبة، يجلب منه صنف من السّودان، منهم كافور. الحموي، شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله: **معجم البلدان**. 3/4.

[3] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**. 4/ ص282– ص283.

الأصوات المجهورة			الأصوات المهموسة		
الصوت	**العدد**	**النسبة المئوية**	**الصوت**	**العدد**	**النسبة المئوية**
م	39	%14.5	هـ	17	%6.3
ل	35	%13	ت	11	%4
ن	24	%9	ف	10	%3.7
و	16	%6	س	9	%3.3
ب	15	%5.5	ق	8	%3
د	15	%5.5	ح	7	%2.6
ر	13	%4.8	ص	5	%2
ي	13	%4.8	ك	4	%1.5
ع	9	%3.3	خ	2	%0.7
ذ	8	%3	ث	1	%0.4
ج	2	%0.7	ش	1	%0.4
ض	2	%0.7	**المجموع**	**75**	**%28**
ز	1	%0.4			
غ	1	%0.4			
المجموع	**193**	**%72**			

يتّضح لنا، من خلال الجدول أعلاه غلبة الأصوات المجهورة في القصيدة السابقة حيث احتلت حوالي (72%) من مجموع أصوات النص، وهي نسبة كبيرة لها دلالتها في القصيدة، فهي تعكس حالة التوتر التي تسيطر على المتنبي، وتوحي بخيبة رجائه في كافور الذي وعده أن يُقْطعه ولاية، ولم ينجزه ما وعد.

ويتبين لنا، كذلك أنّ هذه القصيدة، كسابقتها، تتصف بالوضوح السمعي العالي، والموسيقى الشعرية التي تشدّ السمع، وذلك بسبب تكرار الأصوات المجهورة المائعة (الرنانة) بنسب كبيرة، فنسبتها في النص حوالي (41.3%) من مجموع الأصوات الصامتة، أي ما يقارب النصف، وأكثر هذه الأصوات تكراراً هو صوت الميم الذي تكرر (39) مرة، وبلغت نسبته

حوالي (14.5)؛ لأنّه هو الأكثر قدرة على الدلالة على الحزن والظلام، وذلك بسبب الغنّة التي تجعل هذا الصوت ملائماً لهاتين الدلالتين، كما أن استخدام الميم رويا للقصيدة أوحى بانغلاق الأفق أمام المتنبي، وذلك راجع إلى أن الشفتين والفكين يستقران في انطباقها على بعضهما بعضا عندما نلفظ صوت الميم في نهاية الكلمة، ليكونا بذلك أشد تمثيلاً لوقائع السدِّ والانغلاق[1].

يلي هذه الأصوات في الأبيات السابقة صوت الدال المجهور الانفجاري [2]، فقد تكرّر (15) مرة، وبنسبة (5.5%) تقريباً، وكان بسبب جهره هو الأنسب للتّعبير عن دلالات الشدّة، ولكنها شدّة ممزوجة بالصلابة فإيحاءات الصلابة في هذه الأبيات واضحة من خلال الألفاظ التي عبَّر بها عن مدى كرهه لكافور، وقد اشتملت على هذا الصوت وهي: (العبدّى، داء، عبيد، الأسود).

كما جاءت نسبة ورود صوت الباء الشفوي الثنائي[3] مماثلة لنسبة ورود صوت الدال، ليدل على الوضوح بسبب جهره وخروجه من الشفتين، حيث تكثر دلالته على الظهور، فيقول الأرسوزي عنه: "إنه يتغلّب عليه معنى الظهور وهو المعنى الأكثر توافقاً مع مصدر خروجه من الفم منها بدأ وباح"[4]، لذلك يوحي بوضوح الصفات التي ذكرها المتنبي في كافور الإخشيدي، ووضوح الفارق بينه وبين سيف الدولة.

أما أكثر الأصوات المهموسة تكرارا في النص فهو صوت الهاء الذي تكرر (17) مرة، وبلغت نسبته حوالي (6.3%)، والهاء من الأصوات التي وصفت بالهتّ[5]؛ وذلك " لما فيه من الضعف والخفاء"[6]، والهتّ " كسر الشيء حتى يصير رفاتاً "[7]، فالهتُّ بهذا المعنى يحمل دلالة السّعة والانتشار، لذلك كرر المتنبي صوت الهاء في قصيدته؛ لأن انتشاره هو الإيقاع المناسب

---

[1] عباس، حسن: **خصائص الحروف العربية ومعانيها**. ص77.

[2] النوري، محمد جواد: **علم الأصوات العربية**. ص160.

[3] بشر، كمال: **علم اللغة العام/ الأصوات العربية**. ص102. وأنيس، إبراهيم : **الأصوات اللغوية**. ص48. والنوري، محمد جواد: **علم الأصوات العربية**. ص156.

[4] الأرسوزى، زكى: **العبقرية العربية في لسانها**. ص49.

[5] الفراهيدي: الخليل ابن أحمد : **كتاب العين**. ص57. وابن جني، أبو الفتح عثمان : **سر صناعة الإعراب**. 70/1.

[6] ابن جني، أبو الفتح عثمان: **سر صناعة الإعراب**. 1/ 70.

[7] ينظر: العقاد، عباس محمود: **أشتات مجتمعات في اللغة والأدب**. ص45.

لدلالة السعة والانتشار اللذين أرادهما لهذه القصيدة التي هجا كافور فيها هجاءً مقذعاً، ووصفه فيها بأبشع الصفات فهو، كما وصفه المتنبي، العبد، والأحيمق، والغراب، والأسود، والداء... إلى غير ذلك من الصفات التي وصفه بها في القصيدة.

ويأتي في المرتبة الثانية بعد صوت الهاء صوت التاء الذي تكرر (11) مرة، وبلغت نسبته حوالي (4%)، وهو صوت يوحي بالضّعف والرّقة[1]، لما يتصف به من همس جعله يتوافق مع الصَّوت المنخفض في الأبيات[2]، مما يعكس حالة الضعف والتقهقر النفسيّ والوجداني الذي أصابه في مصر، فجعله لا ينطق إلا حزناً، ولا ينظم إلا دمعاً على الفراق والعزّ الضائع، فكانت نفسيته تتراوح بين محاولتها النسيان تارة، والعتب تارة أخرى، والنّدم ، والتمرّد على الوضع والحيرة والشكوى مرات كثيرة[3].

ثم يليه مرتبة، من حيث تكرّر وروده في القصيدة، صوت الفاء فقد تكرر (10) مرات، بنسبة (3.7%) تقريباً، وصوت الفاء يحاكي بسبب بعثرة النَّفَس لحظة خروجه ضعيفاً واهياً دلالة التّشتت والانتشار برقّة ولطافة[4]، كما يفيد معنى الخروج[5]؛ لخروج هواء النَّفَسِ معه في أثناء النطق به، هذه الدلالات التي تتلاءم مع الصوت الذي يصدره الإنسان حينما يتأفّف من شدة غضبه، وضيقه، لتعكس غضب المتنبي وضيقه من كافور.

إذن تبين لنا من خلال القراءة المتأنية للنصوص الشعرية السابقة، أنّ الأصوات المسيطرة على النصوص جميعها هي الأصوات المجهورة، وأنه على الرغم من تغير الغرض الشعري من مدح إلى هجاء إلى أنّ الأصوات المجهورة بقيت هي الغالبة، وقد جاءت نسبة كل من الأصوات المجهورة، والمهموسة، في النصوص الثلاثة على النحو الآتي:

---

[1] عباس، حسن: **خصائص الحروف العربية ومعانيها**. ص58.

[2] مبروك، مراد عبد الرحمن: **من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري**. ص50.

[3] بوزيداني، فريدة: ***سيف الدولة في كافوريات المتنبي***. **مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية (أدب ونقد)**. حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي. 274. مج24. 87/2008.

[4] عباس، حسن: **خصائص الحروف العربية ومعانيها**. ص134.

[5] جبر، يحيى: الصوت لفظاً ومعنى. blogs.najah.edu/staff/yahya- jaber/article/article-17

رقم المقطوعة/الغرض	النسبة المئوية للأصوات المجهورة	النسبة المئوية للأصوات المهموسة
المقطوعة الأولى	%68.3	%31.7
المقطوعة الثانية (المديح)	%67	%33
المقطوعة الثالثة (الهجاء)	%72	%28

يتبين لنا، من خلال الإحصاء السابق تقارب نسب الأصوات المجهورة والمهموسة في أبيات المجموعتين الأولى والثانية، أما المجموعة الثالثة في غرض الهجاء فقد ارتفعت نسبة الأصوات المجهورة، وقلت نسبة الأصوات المهموسة، إلى حد ما، مما يُمَكِّننا من القول: إنّه كان لدى الشاعر حالة من الثبات النسبي، وأن الوضع النفسي للشاعر كان هو ذاته في الغرضين، وأن المتنبي حتى في مدحه لكافور لم يكن يمدحه، بل كان يهجوه. إلى درجة أن قصائده لم تخل في بعض الأحيان من المجاهرة بالسخرية اللاهية منه، وهذا ما يثبت أنه في مدحه له لم يكن جاداً أو صادقاً، بل كان لاهياً وساخراً.

التّفخيم والتّرقيق (Velarization and Palatalization):

ستقوم الباحثة الآن بتتبع الأصوات المرقّقة والمفخّمة[1] في الأبيات (11- 21) التي اختارتها؛ من القصيدة التي تتكون من (30) بيتاً قال شاعرنا في مطلعها: **(عيدٌ بأيَّة حالٍ عُدْتَ يا عيدُ)** عند خروجه من مصر، وقد وقع اختيار الباحثة على هذه الأبيات دون غيرها من أبيات القصيدة؛ لشدّة صدق عاطفة المتنبي فيها تجاه كافور، وثورته التي أدّت به إلى السّخرية اللاذعة منه فيها، فهذه الأبيات نسيج وحدها، خالدة على مرّ الزمن، لن تطفئ الأيام والسنون لهيبها، ولن تخمد سعيرها:

(البسيط)

إنّي نَزَلْتُ بكَذّابينَ، ضَيْفُهُمُ — عَنِ القِرَى وَعَنِ التَّرْحالِ محْدُودُ
جودُ الرِّجالِ مِنَ الأَيْدي وَجُودُهُمُ — مِنَ اللِّسانِ، فَلا كانوا وَلا الجُودُ
ما يَقْبِضُ المَوْتُ نَفساً مِنْ نُفوسِهِمِ — إلاّ وَفي يَدِهِ مِنْ نَتْنِهَا[2] عُودُ
أكُلَّمَا اغتَالَ عَبْدُ السّوْءِ سَيِّدَهُ — أوْ خَانَهُ فَلَهُ في مِصْرَ تَمْهِيدُ
صَارَ الخَصِيُّ إمَامَ الآبِقِينَ بِهَا — فَالحُرُّ مُسْتَعْبَدٌ وَالعَبْدُ مَعْبُودُ
نامَتْ نَوَاطِيرُ مِصْرٍ عَنْ ثَعالِبِها — فَقَدْ بَشِمْنَ[3] وَمَا تَفْنَى العَنَاقيدُ[4]
أَلْعَبْدُ لَيْسَ لحُرٍّ صَالِحٍ بِأخٍ — لَوْ أنَّهُ في ثِيابِ الحُرِّ مَوْلُودُ
لا تَشْتَرِ الْعَبْدَ إلاّ وَالعَصَا مَعَهُ — إنَّ العَبيدَ لأَنْجَاسٌ مَنَاكِيدُ[5]
ما كُنْتُ أحْسَبُني أحْيا إلى زَمَنٍ — يُسِيءُ بي فيهِ كَلْبٌ وَهْوَ مَحْمُودُ
ولا تَوَهَّمْتُ أنَّ النّاسَ قَدْ فُقِدوا — وَأنّ مِثْلَ أبي البَيْضاءِ مَوْجودُ[6]

من خلال إحصاء الأصوات الصامتة في الأبيات يتبين لنا، أن عددها بلغ (328) صوتاً، وقد توزعت الأصوات المفخمة، والأصوات المرققة فيها كالآتي:

---

[1] ينظر توضيح سبب التسمية في الفصل الثاني من البحث. ص109.

[2] نَتْنِهَا: النتن والقذارة. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. المادة (ن. ت. ن).

[3] بشمن: بشم فلان: أخذته تخمة وثقل من كثرة الأكل. **المصدر نفسه**. المادة (ب. ش. م).

[4] العناقيد: قصد بها الأموال. البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**. 2/ 144.

[5] مَنَاكيدُ: جمع منكود، وهو القليل الخير. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين : **لسان العرب**. المادة (ن. ك. د).

[6] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**. 2 / ص142 – ص145.

الأصوات المرققة		
الصوت	العدد	النسبة المئوية
ن	48	%14.6
ل	43	%13
م	31	%9.5
د	25	%7.6
أ	22	%6.7
ب	21	%6.4
هـ	17	%5.2
ع	15	%4.6
ت	15	% 4.6
ر	15	%4.6
ف	13	%3.9
س	12	%3.6
ح	9	%2.7
ج	6	%1.8
تتمة الأصوات المرققة		
ك	6	%1.8
ث	3	%1
ذ	2	%0.6
ز	2	%0.6
ش	2	%0.6
المجموع	**307**	**%93.6**

الأصوات المفخمة			
الصوت	نوع التفخيم	العدد	النسبة المئوية
ق	جزئي	7	%2
ص	كلي	6	%1.8
ض	كلي	3	%1
خ	جزئي	3	%1
ط	كلي	1	%0.3
غ	جزئي	1	%0.3
المجموع		**21**	**%6.4**

يبين لنا، الجدول السابق، أنّ عدد الأصوات المفخّمة بلغ (21) صوتاً، ونسبتها حوالي (6.4%) من مجموع الأصوات الصامتة، وأنّ عدد الأصوات المرقّقة بلــغ (307) أصــوات، ونسبتها في النّص حوالي(93.6%).

عندما ننظر في أصواتِ هذه القصيدة : نجد سيطرة الأصوات المرقّقة على الأصــوات المفخّمة؛ ولهذا، في رأيي، دلالته في النص؛ فالأصوات المرقّقة توحي، لترقيقها وسهولة نطقها، بحالة من السكينة والهدوء والارتياح بات الشاعر يحسُّ بها إثر مغادرته مصر. هذا إضافة إلى أنها الأنسب لدلالات النّقد اللاذع والهجاء، فالشاعر، في معرض الهجاء، لا حاجــة بــه إلــى الأصوات المفخمة؛ لأن الأصوات المفخمة توحي بالتفخيم والتعظيم، والغاية من الهجاء التّصغير والتّحقير.

كما نجد أن صوت النون، هذا الصوت المرقّق، الأنفي، قد تكرر (48) مرة، وبنســبة (14.6%) تقريباً؛ وبذلك يكون صوتاً بالغ الانتشار عبر القصيدة، والصــوت المســيطر علــى

أصواتها، وهو صوت مستمد أصلاً من كونه صوتاً هيجانياً ينبعث من الصّميم للتعبيــر عفــو الخاطر عن الألم العميق (أنَّ – أنيناً)[1] ممّا جعله يوحي بإحساس متصاعد بالألم، ورغبة كبيرة في الخلاص، وهو يرتبط بكلمات مثل: كذابين، نتنها، الآبقين، نواطير، نامت، بشمن، أنجاس، مناكيد، وهي كلمات تعبر عن كره المتنبي لكافور، وعمّا تمخّضت به قريحته من أحاسيس لــم يخف منها شيئاً.

وإذا تتبعنا صوت اللام، بنوعيها المرقّقة والمفخّمة، نجده تكرر في الأبيات السابقة (43) مرة، وبلغت نسبته حوالي(13%)، وهو صوت منحرف، كما سماه سيبويه، وقد قال فيه "وهــو حرف شديد جرى فيه الصوت لانحراف اللسان مع الصوت، ولــم يعتــرض علــى الصــوت كاعتراض الحروف الشديدة....، وإن شئت مددت الصوت..."[2] أدركنا مدلولــه فــي الحركــة الانتقالية من مكان إلى مكان، أو من حال إلى حال[3]، ولذلك نلمس منه، في القصيدة، الدلالة على التغيّر والانتقال من طور إلى آخر، فكأن تكرار هذا الصوت يتناسب مع مسألة خلاصه من الذّل والعار الذي لحقه نتيجة مدحه لكافور العبد المجمع على أنه كان عظيم البطن، مشقق القــدمين، ثقيل البدن، لا فرق بينه وبين الأمة، ومع عودته من حالة اختلال القيم والمقاييس التي سلكها في ذهابه إلى مصر إلى طريق العزّة، والكرامة، والفخار بعد مغادرته لها، فضلاً عن أن صــوت اللام يمثل، لسهولة نطقه، نوعاً من الهدوء يناسب الوضع النفسي الذي كان عليه لحظة مغــادرة مصر.

كما ظهرت المحاكاة الصوتية للمعنى لصوت اللام في تفخيمه في مواضع، وترقيقه في أخرى[4] حسبما اقتضى المقام، فقد جاءت اللام المفخمة المفتوحة (7) مرات، أما اللام المرققــة المكسورة فقد تكررت (36) مرة.

---

[1] عباس، حسن: **خصائص الحروف العربية ومعانيها**. ص160.

[2] سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان: **كتاب سيبويه**. 2 /435.

[3] البستاني، ملحم إبراهيم: **أسرار لغوية معربة، ومعلّق عليها ويلي ذلك نبأ اكتشاف حلقة اللغة المفقودة**. ص96.

[4] ينظر الفصل الثاني من البحث. ص132.

أمّا صوت الدال الذي تكرر (25) مرة، وبنسبة بلغت حوالي (7.6%)، فيتـــوزع فـــي النص بشكل ملحوظ، ويحمل في إيقاعاته الموسيقية، الناتجة عن ذبذبة الوتريين الصوتيين، وفي دلالته على "الامتداد إلى حدّ معيّن محدود"[1]، نبرات ذلك الإحساس المتمثل في اســـتمرار تعلقـــه بسيف الدولة من جهة، والقناعة اليقينية في عدم قدرته على العودة إليـــه مـــن جهـــة أخـــرى، وبخاصّة بعد أن ترك كافوراً هرباً مما لحق به من إذلال عنده.

كما أن صوت الدال الذي يقول عنه العلايلي: إنه " للتصلُّب "[2]، يجسّد دلالات العـــزم والقوّة والحزم، فهو صوت انفجاري، يناسب المعاني المتوخاة منه في الرّد العنيف على كافور، والتّشهير به، والسّب الصّريح له، كما أن تكراره يجسّد فكرة الولادة من جديد[3]، والعـــودة إلـــى الحياة بعد خروجه من مصر.

وإذا انتقلنا إلى الأصوات المفخمة نجد أن صوت القاف أكثرها تكراراً، حيث تكـــرر (7) مرات، وبنسبة (2%) تقريباً، وهو صوت انفجاري تظهر دلالته على القوّة والمشقّة، وقـــد مثّل ابن جني لهذه الدلالة بالتفريق بين قضم وخضم، ففي القضم مشقة وفي الخضم يسر[4]، لذلك نجده في القصيدة يحمل دلالة القوة والمشقة ، وشدة التأكيد.

ونلمس من صوت الصاد الذي كرره الشاعر (6) مـــرات، وبلغـــت نســـبته حـــوالي (1.8%)؛ لصفيره، ودلالته على المعالجة الشّديدة[5]، إيحاءً بخطورة الموقف الذي أصبح هو فيه الآن وجديته، وكيف أنه عالج ما لحق به من ذلّ وعار عند كافور برحيله عنه بهذه الطريقـــة، فبعد أن كان كافور قد منعه من الرحيل، وبثّ حوله العيون والأرصاد، لَمّا حل العيـــد وشُـــغِلَ

---

[1] البستاني، ملحم إبراهيم: **أسرار لغوية معربة ومعلق عليها ويلي ذلك نبأ اكتشاف حلقة اللغة المفقودة**. ص94.

[2] العلايلي، عبد الله: **مقدّمة لدرس لغة العرب وكيف نضع المعجم الجديد**. ص210.

[3] جبر، يحيى عبد الرؤوف: محاضرة (**موضوع في علم الدلالة**). جامعة النجاح الوطنيّة بفلسطين.
10/27/ 2010م، 2-5 مساءً.

[4] ينظر: ابن جني، أبو الفتح عثمان: **الخصائص**. 2/ 157- 158.

[5] العلايلي، عبد الله: **مقدمة لدرس لغة العرب وكيف نضع المعجم الجديد**. ص211.

كافور ورجال دولته بالاحتفالات، انتهز المتنبي هذه الفرصة، فهرب ونظم هذه القصيدة التي هجا بها كافوراً هجاء مراً.

أمّا الطّابعُ الموسيقيُّ العامُّ لهذه القصيدة، فتّتخُذه، بلا شكٍّ، من قلة الأصوات المفخمة باعتبارها أصعب نطقاً من الأصوات المرقّقة، وطابع الغّنةِ في صوتي الميم والنون، والانحراف في صوت اللام، والتكرار في صوت الراء، وتكرار صوت الدال (25) مرة في القصيدة ، فضلاً عن كونه روياً، ممّا أعطى القصيدة جرساً موسيقياً داخلياً " تحكمها قيم صوتية أرحب من الوزن والنظم المجردين"[1].

نستطيع أن نقول، من خلال الاعتماد على إحصاء الأصوات المفخمة والمرققة، في النموذج المختار[2] من قصائد المتنبي في كافور الإخشيدي، إنّ أكثر الأصوات دوراناً في كافورياته هي الأصوات المرقّقة، ولعلّ السّبب في ذلك يعود إلى أنّ المتنبي لم يكن صادقاً في مدحه لكافور، بل كان مدحه يحمل في طياته الهجاء اللاذع له، والسخرية اللاهية منه تارة، والشوق والحنين إلى سيف الدولة محبوبه، وذرف الدموع عليه، والنّدم على تركه، والإقبال على مدح كافور تارة أخرى، وكل هذه المعاني يناسبها من الأصوات أرقّها وأسهلها نطقاً، ذلك لأن الكيفيّة الخاصّة للسان في أثناء النّطق بهذه الأصوات تعطي الصوت المنطوق طابعاً خاصاً من الهدوء والسكينة.

---

[1] أحمد، محمد فتوح: **الرمز والرمزية في الشّعر المعاصر**. ط3. القاهرة: دار المعارف. 1984. ص362.

[2] اعتمدت الباحثة نموذجاً واحداً في دراسة الأصوات المفخمة المرققة؛ لأنها وجدت، من خلال استقصاء هذه الأصوات في قصائد المتنبي في كافور، أن نسبها متقاربة.

الاحتكاك والانفجار (Friction and Plosion):

لتتبع دلالات الأصوات الاحتكاكية والانفجارية عند المتنبي في قصـــائده فـــي كـــافور الإخشيدي، وأي هذه الأصوات كان الأكثر استخداماً لديه فيها؟ ستقوم الباحثة بدراسة النموذجين الآتيين من قصائده في كافور، أحدهما في المدح، والآخر في الهجاء.

بنى كافور داراً بإزاء الجامع، وطالب أبا الطيب أن يذكرها، فقال يهنئه بها في قصيدة تشتمل على(24) بيتاً، قامت الباحثة باختيار عشرة الأبيات الأول الآتية منها:

(الخفيف)

إِنَّمـــــا التَّهْنِئَـــــاتُ لِلأَكْفَـــــاءِ ... ولِمَـــــنْ يَـــــدَّنّي مِـــــنَ البُعَـــــدَاءِ
وَأَنـــــا مِنْـــــكَ لا يُهَنِّـــــىءُ عُضْـــــوٌ ... بالمَسَـــــرّاتِ سَـــــائرَ الأعْضَـــــاءِ
مُسْـــــتَقِلٌّ لَـــــكَ الـــــدّيَارَ ولَـــــوْ كـــــا ... نَ نُجُومـــــاً آجُـــــرُّ[1] هَـــــذا البِنَـــــاءِ
ولَـــــوْ انَّ الـــــذي يَخِـــــرُّ مِـــــنَ الأمْـــــ[2] ... ـوَاهِ فيهـــــا مِـــــنْ فِضَّـــــةٍ بَيْضَـــــاءِ
أنْـــــتَ أعْلَـــــى مَحَلَّـــــةً أنْ تُهَنّـــــى ... بمَكانٍ في الأَرْضِ أَوْ في السَّماءِ
ولَـــــكَ النّـــــاسُ وَالـــــبِلادُ وَمَـــــا يَسْـــــ ... ـرَحُ بَـــــيْنَ الغَبْـــــراءِ وَالخَضْـــــرَاءِ[3]
وَبَســـــاتينُكَ الجِيـــــادُ وَمَـــــا تَحْـــــ ... ـمِـــــلُ مِـــــنْ سَـــــمْهَرِيّةٍ[4] سَـــــمْرَاءِ
إنَّمـــــا يَفْخَـــــرُ الـــــكَـــــريمُ أبُـــــو ... كِ بِمَـــــا يَبْتَنـــــي مِـــــنَ الْعَلْيـــــاءِ
وَبِأيّامِـــــهِ الّتـــــي انْسَـــــلَخَتْ عَنْـــــ ... ـهُ وَمَـــــا دارُهُ سِـــــوى الهَيْجـــــاءِ
وَبِمـــــا أثَّـــــرَتْ صَـــــوَارِمُهُ البيـــــ ... ـضُ لَـــــهُ فـــــي جَمَـــــاجِمِ الأعْـــــداءِ[5]

بلغ عدد الأصوات الصامتة في هذه الأبيات (305) أصوات، وقد جاء توزيع الأصوات الانفجارية، والأصوات الاحتكاكية التي بلغ عددها(141) صوتاً، كالآتي:

---

[1] آجرُّ: الطّوب المَشْوِيّ، وهو الذي يبنى به. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين : **لسان العرب**. المادة (أ. ج. ر).

[2] الأمواه: الماءُ الذي يُشْرَبُ، والهمزةُ فيه مُبْدَلَةٌ من الهاء في موضع اللام، وأصله مَوَهٌ بالتحريك، لأنَّه يجمع على أمْواهٍ في القِلَّةِ ومياهٍ في الكثرة، وتصغيره مُوَيْهٌ، فإذا أَنَّثتَهُ قلت ماءَةٌ. **المصدر نفسه**. المادة (م. و. هـ).

[3] الغبراء الأرض لغُبْرة لونها. أو لما فيها من الغُبار. المصدر نفسه . المادة (غ. ب. ر) ، والخضراء السّماء. **المصدر نفسه**. المادة (خ. ض. ر).

[4] سَمْهَرِيّةٍ : السَّمْهَرِيُّ: الرُّمْحُ الصَّلِيبُ العُودِ. ورماح سَمْهَرِيَّةٌ : تنسب إلى رجل اسمه سَمْهَرٌ كان يبيع الرماح بالخَطِّ. **المصدر نفسه**. المادة (س. م. هـ. ر).

[5] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**. 1/ 156- 157.

الأصوات الاحتكاكية		
الصوت	العدد	النسب المئوية
س	13	%9.2
هـــ	13	%9.2
ع	7	%5
ف	7	%5
خ	4	%2.8
ح	3	%2.2
ث	2	%1.4
ذ	2	%1.4
ص	1	%0.7
غ	1	%0.7
المجموع	53	%37.6

الأصوات الانفجارية		
الصوت	العدد	النسبة المئوية
الهمزة	30	%21.3
ت	16	%11.3
ب	15	%10.6
د	9	%6.4
ك	9	%6.4
ض	8	%5.7
ق	1	%0.7
المجموع	88	%62.4

نلاحظ، من خلال القراءة المتأنية لهذه الأبيات، أنّ الأصوات المسيطرة على أبيات القصيدة هي الأصوات الانفجارية، وقد بلغت نسبتها حوالي(62.4%) من مجموع الأصوات الانفجارية والاحتكاكية. ولعلّ ما تتصف به هذه الأصوات من سهولة نطقية، يلائم الإيقاع السريع للقصيدة، الذي يناسب البحر الخفيف هذا البحر الغنائي الموسيقي.

وممّا يزيدُ موسيقى هذه القصيدة جمالا، إلى جانب اعتمادها على الأصوات الانفجارية وبحر الخفيف، قصرُ أبياتها النّابع من طبيعة بحرها القائم على ست تفعيلات في كلِّ بيت، و "يحدُّثنا مَن كتبوا في علم النفس الموسيقيِّ، عن كيفيّةِ شعور المرءِ بنغِم الكلام؛ فيقولون: إنَّ هناك ميلاً غرزياً، في كلِّ كتلةٍ من عدّةِ مقاطعَ، تشبهُ الفقراتِ القصار، أو العباراتِ الصغيرة. فقد نسمعُ في عشرٍ من الثواني، ما يكادُ يبلغ خمسينَ مقطعًا صوتيا، تسمعُها الأذنُ، فتلتقطها كتلاً من المقاطع، تطولُ أو تقصر، فإذا تردّدتْ في أواخر هذه الكتل الصوتيّةِ مقاطعُ بعينِها؛ شعرنا

بسهولةِ ترديدِها، وأحسسنا بغبطةٍ وسرور حينَ سماعِها، وبعث هذا فينا الرّضـــا، والاطمئنـــانَ إليها، وهنا نلحظ سراً من أسرار حبّنا للكلام الموزون المقفّى"[1].

وما يلفت النظر، في الأبيات، سيطرة صوت الهمزة على مجمل الأصوات الانفجاريـــة في القصيدة، حيث كررها الشاعر (30) مرة، و بلغت نسبتها حوالي(21.3%)، وبالرجوع إلى صفات الهمزة فإنها صوت لا مجهور ولا مهموس، على أرجح الآراء، كما أنّها أكثر الأصوات احتياجاً إلى الجهد العضليّ عند النطق بها[2]، ولعلّ هذه الصفات جعلتها تتلاءم والمعنـــى العـــام للقصيدة.

كما أنّ الشاعر اتخذ من صوت الهمزة روياً لقصيدته، وجعل الصوت الســـابق للهمـــزة الفتحة الطويلة، وهي حركة واسعة لا يحدث الهواء عند النطق بها أي نوع من الحفيـــف[3]، ولا تتطلب جهداً في أثناء عملية النطق، فأتى بها الشاعر ليخفف من الكلفة، والمشقَّة التي يتطلبهـــا النطق بصوت الهمزة، وبخاصة لأنّ صوت الهمزةِ يكونُ أثقلَ على اللسان، إذا كان في وســـط الكلمة أو آخرها ومما يؤكد ذلك أنّ هذا الصوت "...لا يكون في شيء من اللغات إلا ابتـــداء"[4]، باستثناء العربية.

أما الأصوات الاحتكاكية فقد سجلت أقل نسبة حضور للأصوات الصـــامتة فـــي هـــذه الأبيات، فقد بلغت نسبتها حوالي(37.6%)، ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى صعوبتها النطقيـــة، مما جعلها الأقل ملاءمة للإيقاع السريع في القصيدة التي غرضها الأساس المديح. وأكثر هـــذه الأصوات تكراراً كما نرى في الجدول السابق هو صوت السين الذي تكرر (13) مرة، وبلغـــت

[1] أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشعر**. ص11.

[2] ينظر: أنيس، إبراهيم: **الأصوات اللغوية**. ص90.

[3] ينظر: **المرجع نفسه**. ص32– ص33.

[4] ابن فارس، أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا القزوينيّ: **الصاحبيّ في فقه اللّغة العربيّة وسنن العرب في كلامها**. علّق عليه ووضع حواشيه أحمد حسن بسج. ط 1. بيروت: دار الكتب العلميّة . 1997. ص63.

نسبته حوالي(9.2%)؛ ليعبّر بسبب احتكاكه، وصفيره، وجهره عن معنى "الحركة والطلب"[1]، ففي النص تظهر حركة خرير الماء، وحركة المطر، وحركة الخيل، وحركة البناء والإعلاء.

وعند انتقالنا إلى غرض الهجاء، في القصيدة التي هجا فيها المتنبي كافوراً عندما رأى تشقق قدميه، والمكوّنة من عشرة أبيات فقط؛ لتقصي الأصوات الاحتكاكية والانفجارية فيها، وتتبع دلالاتها، نجده يقول:

(الطويل)

أُريكَ الرِّضَا لوْ أَخْفَتِ النَّفْسُ خافِيا ... وَما أَنا عَنْ نَفسي وَلا عَنكَ رَاضِيا

أمَيْناً[2] وَإخْلافاً وَغَدْراً وَخِسَّةً ... وَجُبْناً، أشَخصاً لُحتَ لي أمْ مَخازِيا

تَظُنُّ ابْتِساماتي رَجاءً وَغِبْطَةً ... وَما أَنا إلاّ ضاحِكٌ مِنْ رَجَائيَا

وَتُعجِبُني رِجْلاكَ في النَّعْلِ، إنّني ... رَأيْتُكَ ذا نَعْلٍ إذا كُنْتَ حافِيا

وَإنَّكَ لا تَدْري ألَوْنُكَ أسْوَدٌ ... مِنَ الجَهْلِ أَمْ قَدْ صارَ أَبْيَضَ صافِيا

وَيُذْكِرُني تَخْييطُ كَعْبِكَ شَقَّهُ[3] ... وَمَشيُكَ في ثَوْبٍ مِنَ الزَّيْتِ عارِيا

وَلَوْلا فُضولُ النّاسِ جِئْتُكَ مادِحاً ... بِما كُنْتُ في سِرّي بِهِ لَكَ هاجِيا

فَأَصْبَحْتَ مَسْرُوراً بِما أَنا مُنْشِدٌ ... وَإنْ كانَ بالإنْشادِ هَجْوُكَ غَالِيا

فَإنْ كُنْتَ لا خَيْراً أَفَدْتَ فَإنَّني ... أَفَدْتُ بِلَحْظي مِشْفَرَيْكَ المَلاهِيا[4]

وَمِثْلُكَ يُؤْتَى مِنْ بِلادٍ بَعيدَةٍ ... لِيُضْحِكَ رَبّاتِ الحِدادِ[5] البَوَاكِيا[6]

وصل عدد الأصوات الصامتة في هذه القصيدة إلى (373) صوتاً، وبلغ عدد الأصوات الانفجارية، والأصوات الاحتكاكية منها(192) صوتاً، جاءت موزعة على النحو الآتي:

---

[1] الأرسوزي، زكي: **العبقرية العربية في لسانها.** ص48.

[2] مَيْناً: المين الكذب. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب.** المادة (م. ي. ن).

[3] ظهور آثار الشقوق الملتئمة فيه كالخيوط في بياضها واندماجها.

[4] مشفريك: أي شفتيك الشبيهتين بمشفري البعير في الغلظ. البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي.** 434/4.

[5] رَبّاتِ الحِدادِ البَوَاكِيا: أي الثّاكلات اللابسات الحداد، وهي ثياب سود تلبسها النساء الثاكلات حزناً. **المصدر نفسه.** 4/ 434.

[6] **المصدر نفسه.** 4/ 432- 434.

الأصوات الاحتكاكية		
الصوت	**العدد**	**النسبة المئوية**
ف	17	%9
س	9	%5
ح	8	%4.2
خ	8	%4.2
ع	8	%4.2
ش	6	%3
هـ	6	%3
ص	4	%2
ز	3	%1.6
غ	3	%1.6
ث	2	%1
ظ	2	%1
ذ	1	%0.5
المجموع	77	%40

الأصوات الانفجارية		
الصوت	**العدد**	**النسبة المئوية**
الهمزة	29	%15
ت	22	%11.5
ك	22	%11.5
ب	18	%9.4
د	13	%6.8
ض	6	%3.1
ق	3	%1.6
ط	2	%1
المجموع	115	%60

نقرأ من خلال الجدول، غلبة الأصوات الانفجارية على الأصوات الاحتكاكية في النّص، حيث بلغت نسبتها حوالي (60%)، وهذه الأصوات الانفجارية قويّة من جهة الجهد العضلي الذي تبذله أعضاء النطق، إلا أنها ضعيفة في وضوحها السمعي[1]؛ لذلك أوحت كثرتها بالشدّة، غير أنّ توزيعها مع الأصوات الاحتكاكية أحدث تنوّعاً إيقاعياً منسجماً مع النّغم الصّاعد والهابط في القصيدة.

وأكثر الأصوات الانفجارية تكراراً هو صوت الهمزة الذي تكرر(29) مرة، وبلغت نسبته حوالي (15%)، وهو صوت يوحي، بهذا الانفجار الحنجريّ الثقيل الذي ينتج بانغلاق الوترين الصوتيين بصورة محكمة، ثم انفتاحهما بصورة خاطفة[2]- بالفعالية في الإعلان عن

[1] ينظر الفصل الأول من البحث. ص34.

[2] شاهين، عبد الصبور :**المنهج الصوتيّ للبنية العربيّة**. ص28 .

كره المتنبي لكافور، والكشف عن إحساسه تجاهه، ومدى استصغاره له؛ لإخلافه وعده له بإقطاعه ولاية؛ لأنّ هذا الكشف يستلزم أصواتاً موحية تسبر أغوار نفسه، وتستخرج كنهها، فهو يحقد على كافور، بخاصة لأنّه عبد يستذله، فاختلت القيم والمقاييس من وجهة نظر المتنبي، فبدلاً من أن يحكم الحرُّ العبد، أصبح العبد يتحكم بالحرّ؛ وبدلاً من أن يسيطر الرجل الكريم الطبع، والأصيل العنصر على الخسيس الوضيع، فإنّ الخسيس الوضيع يستبدّ بالكريم الطّبع والأصيل العنصر، مما آلم نفس المتنبي، فكان تكرار صوت الهمزة، على هذه الصورة تجسيداً لألم مختنق في نفسه آن له أن يخرج معطياً الفسحة للشاعر للتعبير عن ألم بات يؤرّقه، نتيجة شعوره بنقص لم يكن يشعر به من ذي قبل.

يلي صوت الهمزة تكراراً صوتا الكاف والتاء، وقد تكرّرا (22) مرة، ووصلت نسبتهما إلى حوالي (11.5%)، ولهذا التكرار إيحاؤه، فتكرار صوت الكاف يوحي، بدلالته على" الشيء نتج عن الشيء باحتكاك"[1]، بكركرة الضحك والسخرية من كافور[2].

أما صوت التاء فهو صوت انفجاري يُستدل من جهة قوّته وانفجاره، حيث اعتبره المازني وشارح كتابه ابن جني حرفاً أجلد لانفجاره[3]، على معنى الصلابة والقوّة عند المتنبي، بالإضافة إلى شدّة لومه وتوبيخه لكافور، فهجاه وأفحش، وجاءت كل كلمة في قصيدته شواظاً من نار.

كما يستدلُّ من جهة ضعفه؛ لهمسه وترقيقه، كما قال عنه صاحب الرعاية " والتاء صوت مهموس فيه ضعف"[4]، على ضعف كافور الإخشيدي، وتفاهته، وخسته، وضآلة شأنه، وغدره، وجبنه، كما أراد المتنبي أن يصفه.

---

[1] العلايلي، عبد الله: **مقدمة لدرس لغة العرب وكيف نضع المعجم الجديد**. ص211.

[2] أشار إلى هذه الدلالة محمد الضالع في كتابه **الأسلوبية الصوتية**. ص25. عندما استوحاها من تكرار صوت الكاف في بيت المتنبي : **وكَمْ ذا بِمِصْرَ مِنَ المُضْحِكاتِ وَلَكِنَّهُ ضَحِكٌ كَالبُكا**.

[3] **المنصف**. 223/1.

[4] القيسي، أبو محمّد مكي بن أبي طالب: **الرّعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة** . ص206.

كما أنّ لتكرار صوت الباء (18) مرة في القصيدة، وبنسبة (9.4%) تقريباً، دلالتــه الإيحائية فهو يمثّل بانفجاره وجهره[1] غضب الشاعر من كافور الذي لم يأخذ طلبه، أي توليتــه إمارة، على محمل الجدّ، بل استخفّ به، مما أدى إلى الغضب الشديد الــذي اعتــرى شــاعرنا وجعله ينتفض وينفجر غاضبا رافعا صوته هاجياً له.

أما قلقلة الباء[2]، فتوحي؛ لما فيها من الاضطراب والتحريك؛ لأنها "أصوات تحتاج إلــى تحريك، فكأن القلقلة جاءت من الفعل " قلقل" الشيء بمعنى حركه"[3]، بغليان المتنبي واضطرابه الشديد، ودهشته من استخفاف كافور بطلبه، ويدلّ على هذه الدهشة والاضطراب هجاؤه المقذع له في هذه الأبيات، وتكرار بعض الألفاظ مثل: جُبْناً، تخبيط كعبك شقّه،... إلى غير ذلك مــن الألفاظ التي هجا بها المتنبي كافوراً.

أما الأصوات الاحتكاكية فهي أقل الأصوات حضوراً في النّص، وبلغت نسبتها حــوالي (40%)، ويعودُ ذلك، في اعتقادي، إلى قلّةِ وضوح هذه الصوامتِ في السمع، وصعوبتِها فــي النّطق ؛ وكان أكثرها تكراراً صوت الفاء فقد تكرر (17) مرة، وبلغت نســبته حــوالي (9%)؛ لأنّه أسهلها نطقاً، فهو صوت مهموس جرى معه النفس، يحاكي لانفراج الفــم عنــد خــروج الصوت دلالة "الانفراج والتّباعد والاتساع"[4]، فكان أكثرها قدرة على التّعبير عن دلالات التّضجر والتأفّف من شخص كافور، والإحساس بمدى التّباعد بين شخص سيف الدولة الأميــر العربــي الكريم الأصل، وشخص كافور، العبد الأعجمي، كما أنه يحاكي دلالات الخسّــة، والوضــاعة، والضعف، التي يستشعرها المتنبي في كافور؛ لما فيه من ضعف ووهن؛ لصفاته الفيزيائيةّ إذ هو صوت مهموس احتكاكي مرقق.

---

[1] حسان، تمام: **مناهج البحث في اللغة.** ص119.

[2] القلقلة اضطراب المخرج عند النطق بالصوت حتى يسمع له صوتٌ عالٍ (نبرة قوية). حروفها : خمسة أحرف مجموعه في قولهم (قطب جد). ينظر: القيسي، مكي بن أبي طالب: **الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق التلاوة.** ص124– ص125.

[3] بشر، كمال: **علم اللغة العام/ الأصوات العربية.** ص 116.

[4] عباس، حسن : **خصائص الحروف العربية ومعانيها.** ص123.

أما عن مجيء نصف الحركة الياء المحركة بالفتحة القصيرة التي أشبعت، وطال زمن نطقها لتتحول إلى فتحة طويلة، ألف الإطلاق، روياً للقصيدة، فنقول إن ورودها على هذا النّمط زاد من الطلاوة والسلاسة في القصيدة.

وأخيراً يمكننا أن نقول، من خلال استعراض أصوات النصين السابقين، إن الأصوات الانفجارية، هي الأصوات المسيطرة على أصوات النصوص الشعرية التي قالها المتنبي في كافور، تليها الأصوات الاحتكاكية، وبذلك تتدرج أصوات النصين الشعريين حسب مبدأ السهولة النطقية، من الأصوات الأسهل نطقاً التي لا تحتاج إلى جهد عضلي كبير عند إنتاجها إلى الأصوات الأثقل نطقاً التي تحتاج إلى جهد عضلي أكبر عند إنتاجها؛ فالأصوات الانفجارية " تحتاج إلى جهد عضلي، أقل من نظائرها الرخوة [الاحتكاكية] "[1]، وهي بذلك تكون الأكثر ملاءمة لشاعر أصبح يشعر باليأس والقنوط والإحباط ، ودخل في مرحلة نفسية معتمةٍ، فاختار من الأصوات أقلها جهداً.

ويحاكي هذا التدرج الدلالات الكامنة في الأبيات الشعرية، ويشكل وظيفة دلالية وجمالية فيها، ويتوافق مع الحالات الشعوريّة للشاعر، ثم إنّ هذا التدرج يضفي نوعاً من الفخامة على جو الأبيات الشعرية من خلال البنية الإيقاعيّة في النص، وهذا الإيقاع يسهم في تشكيل جمالياته، ويكسبها مسحة من السلاسة، والبساطة ممزوجة بالخفة، والجزالة، والرشاقة، وذلك على اعتبار أنّ الموسيقى الداخليّة[2] للنّص جزء مكمّل للتعبير، فهي تجعل النفس أكثر استعداداً لتقبل ما يقوله الشاعر، وما رمى إلى إيصاله للمتلقي.

---

[1] أنيس، إبراهيم: **في اللهجات العربية**. ص89.

[2] الموسيقى الداخلية: هي "ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمل في تأليفها من صدى، ووقع حسن، وبما لها من رهافة، ودقة تأليف، وانسجام حروف، وبعد عن التنافر، وتقارب المخارج، حيثُ تُعْطِي اللفظة بِجَرسِها المُتوافِق مَعَ انفعالاتِ الشاعر وَعَواطفهِ خُفوتاً، ولِيناً، وَصخباً، وَضجةً، وَهياجاناً، وَحماساً...، والإيقاع الداخلي يَنْسَابُ فِي اللفظةِ والتركيب، فيُعْطِي إشراقة، وَوَقدة, تُومِئ إلى المَشاعرِ، فَتُجَلّيها، وتُحْسِنُ التّعبيرَ عَنْ أدق الخلجاتِ وأخفاها...، والشاعر في كل هذا يوازن ويقيس، ويعرض عليها موجاته الانفعالية، فيتخيّر لها ما يحمّلها طاقة التّعبير، بما تختزن اللفظة في داخلها من قدرة، فعمل الشاعر عمل واع منظّم، ولكنه بعيد عن التّكلف، واعتساف القول وتعمّله...، فالشاعر إذ يتخير الكلمة يهبها من ذاته طاقة جديدة، وطعماً هو جزء من كيانه، وشيء من إحساسه، وبعضٌ من نبضه". الوجي، عبد الرحمن: **الإيقاع في الشعر العربيّ**. ط1. دمشق: دار الحصاد. 1989. ص 74- ص81.

الأصوات المائعة/ الرنانة Liquid/ Resonant Sounds:

للأصوات المائعة / الرنانة، كما عرفنا، قيمتها الموسيقية، إلى جانب دلالتها المعنوية، ولتعرّف الدّلالات التي قد توحي بها هذه الأصوات في شعر المتنبي في كافور، وإذا ما كان شاعرنا قد نجح في استغلال الدلالة الموسيقية لتكرار هذه الأصوات، ستقوم الباحثة بدراسة عشرة الأبيات الأول من القصيدة التي تتكون من (25) بيتاً قالها المتنبي بمصر عندما بلغه أن قوماً نعوه في مجلس سيف الدولة:

(البسيط)

بِمَ التَّعَلُّلُ لا أَهْلٌ وَلا وَطَنُ — وَلا نَديمٌ وَلا كَأْسٌ وَلا سَكَنُ
أُريدُ مِنْ زَمَني ذا أَنْ يُبَلِّغَني — ما لَيْسَ يبْلُغُهُ مِنْ نَفْسِهِ الزَّمَنُ
لا تَلْقَ دَهْرَكَ إلاّ غَيْرَ مُكْتَرِثٍ — ما دامَ يَصْحَبُ فيهِ رُوحَكَ البَدَنُ
فَمَا يُدومُ سُرُورٌ ما سُرِرْتَ بِهِ — وَلا يَرُدُّ عَلَيْكَ الفَائِتَ الحَزَنُ
ممّا أَضَرَّ بِأَهْلِ العِشْقِ أَنَّهُمُ — هَوُوا وَمَا عَرَفُوا الدُّنْيَا وَما فَطِنوا
تَفْنَى عُيُونُهُمُ دَمْعاً وَأَنْفُسُهُمْ — في إثْرِ كُلِّ قَبيحٍ وَجْهُهُ حَسَنُ
تَحَمَّلُوا حمَلَتْكُمْ كُلُّ ناجِيَةٍ[1] — فَكُلُّ بَيْنٍ عَلَيَّ اليَوْمَ مُؤْتَمَنُ
ما في هَوَادِجِكم من مُهْجَتي عِوَضٌ — إنْ مُتُّ شَوْقاً وَلا فيها لَهَا ثَمَنُ
يا مَنْ نُعيتُ على بُعْدٍ بمَجْلِسِهِ — كُلٌّ بمَا زَعَمَ النّاعونَ مُرْتَهَنُ
كَمْ قَدْ قُتِلتُ وكَمْ قَدْ مُتُّ عِنْدَكُمُ — ثُمَّ انْتَفَضْتُ فَزالَ القَبْرُ وَالكَفَنُ[2]

يتبين لنا من دراسة أصوات هذه القصيدة، أنها لم تكنْ إلا لتخترق الآذانَ اختراقاً؛ لأن معظم أصواتها من أوضح الأصوات اللغوية في السّمع، وهي الأصوات المائعة أو الرنانة فقد تكررت هذه الأصوات في القصيدة (154) مرة، ونسبتها حوالي (42%) من مجموع أصوات القصيدة البالغ عددها (370) صوتاً، وجاءت موزعة كما هو في الجدول الآتي:

---

[1] ناجية: الناقة السّريعة وقيل: تَقطع الأَرض بسيرها، ولا يُوصف بذلك البعير. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. المادة (ن. ج. و).

[2] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**. 4/ 363– 366.

الأصوات المائعة/ الرنانة	عدد مرات التكرار	النسبة المئويّة
ن	48	%13
م	46	%12.4
ل	44	%12
ر	16	%4.3
المجموع	**154**	**%42**

تمثّلُ الوحدات الصوتيّة السابقة، المقوّمَ الأوّلَ للموسيقى اللّغويّةِ في القصيدة، وتحقّق توازناً موسيقياً متميّزًا فيها.

نقرأ من خلال الجدول السابق، أن صوت النون أكثر هذه الأصوات تكراراً في النص، حيث تكرر (48) مرة؛ ليتوافق، بما فيه من أنين، ورنين، مع تلك الروح الشجية اليائسة التي تظلّل القصيدة ابتداء من البيت الأول حتى آخر بيت فيها، حين كان المتنبي يعيش حالة من الوحدة، يفتقر فيها إلى كل ما هو مؤنس وبهيج في حياته: الأهل والوطن والنديم والكأس، والسّكن الذي يأنس به، وترتاح نفسه إليه.

وقد جعل الشاعر صوت النون روياً لقصيدته، وحرّكه بالضمة القصيرة، التي أشبعت لتتحول إلى ضمة طويلة، والتي توحي لضيق مخرجها، على اعتبار أنّها حركة خلفية ضيّقة، بالضّيق النَّفْسي. وتحيل بخلفيتها[1] إلى داخل الذات موجهة النظر صوب الصّراع الدّاخلي الذي يتجلى في القصيدة. ويلاحظ هنا تقابل مهم بين بروز الصوت مع الغنّة في النون وخلفية الضمة، وهو تقابل يعكس ذلك الصراع بين الجانب القوي من الذات متمثّلا في النون بصفتي القوة : الرنين والغنة، والجانب الضعيف متمثّلا في خلفية الضمَّة وانغلاقها.

هذا إضافة إلى ما يحدثه صوت النون من موسيقى غنية، لها استجابة خاصة مع مشاعر الحزن، والأنين، وحالات الشّوق والحنين، التي سيطرت على شاعرنا، وما يحدثه من ارتياحٍ في السّمع، حيث مثّل هذا الصامت أكثر الصوامت تكراراً، في هذه الأبيات التي تصطبغ بغنتها، فـ

[1] النوري، محمد جواد: **علم الأصوات العربية**. ص196.

"نحنُ نحسُّ أنَّ النونَ حرفٌ نوّاحٌ، يتضمّنُ شحنة قويّة من النغمِ المشعِّ كيفما اســتعملناه. ومــن العجيب أنَّ مادَّة الرنين[1]، قد اكتسبتْ صفَتها من هذا الصوت نفسِه"[2].

ثم يأتي صوت الميم الذي تكرر(46) مرة، وهذا الصوت يحصل عندما" تنطبق الشّــفتان انطباقاً " [3] ، لذلك فإنه يوحي بذات الأحاسيس اللمسيّة التي تعانيها الشّفتان لدى انطباقها الواحدة على الأخرى، من الليونة والمرونة والتّماسك[4]. لذلك نلمس منــه دلالــة الليونــة، والمرونــة، والتماسك في مواجهة المتنبي لنوائب الدّهر وحوادثه، وعدم اكتراثه لها.

أما صوت اللام، فنستوحي من خروج الهواء معه من أحد طرفي اللســان أو كليهمــا، دلالة الحركة المتّصلة والامتداد والطول، فناسب امتداد صوت اللام امتداد الزمن الذي أكســب المتنبي هذه الخبرة والصّلابة لمواجهة حوادث الزمان، ويعكس اختباره لأحوال الدنيا وأهلها.

وقد وردت اللام مفخمة (15) مرة وردت فيها اللام مفتوحة، أما اللام المرققــة، فقــد وردت في الأبيات (29) مرة، وهذا يعكس دلالات الأسى والشّجا التي تناسبها المدات والآهات المتمثلة بصوت الفتحة مع اللام؛ إذ إنّ اللام من الأصوات الشبيهة بالحركات، بــل إنّ بعــض اللغات تعدُّ اللام ومعها صوتا (الراء والهاء) من الأصوات التقاربية[5] لاتساع مخرجها، وعلــو درجة وضوحها السمعي.

ونلمس، من حركة صوت الراء، الذي تكرر (16) مرة، لاستمرار الانفصال والاتصال بين اللسان واللِّثَة نتيجة تتابع طرقات طرف اللسان على اللثة طرقا خفيفاً[6]، دلالة التقلّب والتحوّل والتبدّل، فالأيام لا تديم الفرح ولا الحزن، والأحوال متقلّبة متغيّرة ولا تدوم على حال واحــدة،

---

[1] يمكن تفسيرها هنا بأن صوت النون يتصف بالغنة، وليست الغنة في هذا الصوت، إلا إطالة زمن الرنين الأنفي المصاحب لنطقه، مع تردد موسيقيّ محبب فيها. ينظر: أنيس، إبراهيم: **الأصوات اللغوية**. ص 70.

[2] شوشة، فاروق: **لغتنا الجميلة**. ط3. القاهرة: مكتبة مدبولي. 1982. ص73.

[3] النوري، محمد جواد: **علم الأصوات العربيّة**. ص 164.

[4] عباس، حسن: **خصائص الحروف العربية ومعانيها**. ص72.

[5] النوري، محمد جواد: **فصول في علم الأصوات**. ص94.

[6] ينظر: أنيس، إبراهيم: **الأصوات اللغوية**. ص66. وينظر: النوري، محمد جواد :**علم الأصوات العربية**. ص161.

ونلمس هذه الدلالة بشكل خاص من تكرار صوت الراء في البيت، من الأبيات الســابقة، الــذي يقول فيه:

فمَا يَدومُ سُــرُورٌ مــا سُــرِرْتَ بِــهِ وَلا يَــرُدّ عَلَيــكَ الفَائِــتَ الحَــزَنُ[1]

كما أنّ الراء صوت شبيه بالحركات؛ لما يوجد عند النطق به من حرية للهواء بسبب الاتصال والانفصال المتكررين[2]؛ لذلك فهو يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالعاطفة القوية التــي تجتــاح المتنبي في أبياته السابقة، وهو يصور وحدته وشدّة الموقف عليه، كما يصوّر إعجاب الشــاعر بنفسه لقدرته على الوقوف في وجه حوادث الزمان.

ولملمح التكرار (Rolled Consonant) الخاص بصوت الراء إيحاءاته الدلالية المنبعثة منه، فتكرار هذا الصوت بنسب كبيرة في القصيدة الشعرية ليس تكراراً عرضياً أو اعتباطياً، أو لمجرد التزيين والتنميق، بل هو تكرار له جوانبه الدلالية التي تزيد المعنــى غنــى، وتكســب الموسيقى جمالاً تطرب له الآذان، وتتفتح معه الأذهان، ليصل مراد الشاعر إلى المتلقي بسلاسة ويسر. ولنتعرّف مدى نجاح المتنبي في استغلال خصائص هذا الصوت، في قصائده في كافور، لإيصال مراده للمتلقي، ودرجة ارتباطه بالدلالة، ستقوم الباحثة بدراسة الأبيــات (8-17) مــن القصيدة التي مطلعها **(إنما التهنئات للأكفاء)**، والمشتملة على (24) بيتاً، لشهرة هذه الأبيــات، وما فيها من الفصاحة والبلاغة، وهي من الأبيات التي يتصوّرها القارئ مدحاً، ولكنها ذم فــي مَعْرِض المدح:

---

[1] البرقوقي، عبد الرحمن : **شرح ديوان المتنبي.** 4/ 369.

[2] بشر، كمال: **علم اللغة العام/ الأصوات العربية.** ص131.

(الخفيف)

إنّمـــا يَفْخَـــرُ الكَـــريمُ أبُـــو المِسْـــ	ـــكِ بِمَـــا يَبْتَنـــي مِـــنَ العَلْيـــاءِ
وَبِأيّامِـــهِ التـــي انْسَـــلَخَتْ عَنْـــ	ـــهُ وَمَـــا دارُهُ سِـــوى الهَيجـــاءِ
وَبِمـــا أثَّـــرَتْ صَـــوارِمُهُ البيـــ	ـــضُ لَـــهُ فـــي جَمـــاجِمِ الأعْـــداءِ
وَبِمِسْكٍ يُكْنـــى بِـــهِ لَـــيسَ بالمِسْـــ	ـــكِ وَلَكِنّـــهُ أرِيـــجُ[1] الثّنـــاءِ
لا بِمَا يَبْتَني الحَواضِـــرُ فـــي الرّيـــ	ـــفِ وَمَـــا يَطَّبـــي[2] قُلُـــوبَ النّســـاءِ
نَزَلَتْ إذْ نزَلْتَهـــا الـــدّارُ فـــي أحْـــ	ـــسَنَ منها مِـــنَ السَّـــنى وَالسَّـــناءِ[3]
حَـــلَّ فـــي مَنْبِـــتِ الرّيـــاحينِ مِنْهـــا	مَنْبِـــــتُ المَكْرُمـــــاتِ وَالآلاءِ[4]
تَفضَحُ الشّمسَ كلّمـــا ذَرَّتِ الشّمـــ	ـــسُ[5] بشَـــمْسٍ مُنيـــرَةٍ سَـــوْداءِ
إنَّ فـــي ثَوْبِـــكَ الـــذي المَجْـــدُ فيـــهِ	لَضِـــياءً يُـــزْري بكُـــلّ ضِـــياءِ
إنّما الجِلدُ مَلْـــبَسٌ وَابْيِضَـــاضُ الـــ	ـــنّفْسِ خَيرٌ مِنِ ابيضَاضِ القَبَـــاءِ[6] [7]

تكرر صوت الراء في الأبيات السابقة (19) مرة، وبلغت نسبته حـوالي (5.6)، مـن مجموع أصوات القصيدة البالغ عددها (337) صوتاً، وصوت الراء اللثوي المائع/ الرنان، الذي يكون اللسان، في أثناء النطق به، مسترخياً في طريق الهواء الخارج مـن الـرئتين[8]، يـوحي بالعاطفة العنيفة التي تجتاح الشاعر، وهو يصوّر تعريضه الشديد بكافور، عندما تلاعب بمهارة ببعض الصفات الواقعية التي تصلح للهجاء، فيقنّعها بقناع المديح، وهي تظلّ بما تنضح في قائمة الهجاء، فكانت في ظاهرها مديحاً، وفي باطنها هجاء، حيث ضمن هذه الأبيات أبدع المقاصـد

[1] الأريج: الأَرَجُ: نَفْحَةُ الريحِ الطيبة، الأَرِيجُ والأَرِيجةُ: الريحُ الطيبة، وجمعها الأَرائِجُ. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب.** المادة (أ.ر.ج) . وهي كناية عن طيب الثّناء، والذّكر الحسن.

[2] يَطَّبي: يستميل. **المصدر نفسه.** المادة (ط. ب. ي) .

[3] السنا: ضوءُ النارِ والبرْق، والسَّناءُ من المجد والشرف. **المصدر نفسه.** المادة (س.ن.و)

[4] الآلاء: النِّعَمُ واحدها أَلىً، بالفتح، وإِلْيٌ وإِلىً. **المصدر نفسه.** المادة (أ.ل. و)

[5] ذَرَّتِ الشَّمس : ذرّت الشّمْسُ ذُروراً، إذا طَلَعَتْ، وهو ضوءٌ لطيفٌ منتشر. ابن فارس، أبو الحسن أحمد بن فارس: **مقاييس اللّغة.**المادة (ذ.ر.ر)

[6] القَبَاءِ: من الثياب: الذي يلبس مشتق من ذلك لاجتماع أَطرافه، والجمع أَقْبِية. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب.** المادة (ق. ب. و)

[7] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي.** 1/ص157– ص159.

[8] ينظر: بشر، كمال: **علم اللغة العام /الأصوات العربية.** ص129، والسعران، محمود: **علم اللغة مقدمة للقارئ العربي.** ص187. وعمر، أحمد مختار: **دراسة الصوت اللغوي.** ص271. وحسان، تمام : **مناهج البحث في اللغة.** ص132.

الدّالة على كمال غفلة كافور، وجبنه وعدم حزمه. ففي لفظة (أثّرت): ʕaθ/θa/rat، على سبيل المثال، نجد الراء اللمسية توحي بالدلالة على صرف وقع السيوف في جماجم الأعـداء إلـى مجرّد التّأثير، لا الإغماد كما هو معروف في مقام المدح ؛ لأن سرعة الاتصال والانفصال بين عضويّ النطق المنتجين لها تكون كبيرة، كما أن الاتصال بينهما يحدث مرة واحدة فقط، وليس مرات متكررة[1].

والشاعر عن طريق استخدامه لصوت الراء ذي التّردد العالي، والوضوح الصوتي الذي يمثل قمّة الإسماع، وبتكراره على هذه الصورة، أعطى الأبيات قيمة موسيقية تنغيمية، وجعلهـا مناسبة للتّطريب، وقرع سمع كافور بمغازي الشاعر الكامنة وراء هذا المدح.

ويتبين لنا، من خلال تتبُّع صوت الراء في الأبيات السابقة، أنّ الراء اللمسية هـي الأكثـر تكراراً، فلم ترد الراء التكرارية سوى ثلاث مرات فقط؛ لأنّ سلسلة الانحباسات والانفجـارات المتوالية التي تسمع عند نطق الراء التكرارية[2] لا تتوافق مع الدّفقات النَّفَسِيَّة للشاعر، ولا سـيّما أنّه قصد في هذه القصيدة السخرية من كافور إذ لا يراه كفؤاً لتهنئته بهذه الدار، ويقـول إنمـا التهنئة للأكفاء، وأنت لست كفؤاً للتهنئة، وهذا الغرض يحتاج من الأصوات أسهلها في النطـق وأوضحها في السمع. لذلك كانت الراء اللمسية التي تسمع علـى صـورة انحبـاس وانفجـار متواليين[3] هي الأكثر تكرارا في القصيدة لمناسبتها لهذا الغرض.

كما وردت الراء المفخمة (12) مرة، منها (4) مرات للراء المفتوحة، ومرتان للـراء الساكنة المسبوقة بفتحة، ووردت الراء المضمومة(6) مرات، أما الراء المكسورة المرققة فقـد وردت(5) مرات، ومرة واحدة مفتوحة مسبوقة بكسرة، ولغلبة الراء المفخمة إيحاءاتها الدلالية، فهي تعكس دلالات التبرّم والضّيق من شخص كافور، وبخاصة لأنّ معظـم أصـوات الـراء المفخمة هي الراء المضمومة التي يرتفع اللسان عند نطقها تجاه الطبق بفعل مخـرج الضـمة الطبقي، مما يكسب هذا الصوت دلالة السّخط والغضب والضّيق.

---

[1] النوري، محمد جواد: **علم الأصوات العربية**. ص 147.

[2] **المرجع نفسه**. ص161.

[3] **المرجع نفسه**. ص161.

ولتعرّف دلالة ملمح الجانبية **(Lateral)** المتمثّل في صوت اللام في شعر المتنبي في كافور، قامت الباحثة باختيار الأبيات (24–35)[1] من القصيدة التي تشتمل على (36) بيتاً، والتي مطلعها **(ألا كل ماشية الخَيْزَلى)**؛ لبروز الهجاء المقذع لكافور فيها، ولشهرتها، وذيوعها، أكثــر من غيرها من أبيات القصيدة التي يذكر فيها خروجه من مصر وما لقي في طريقه:

(المتقارب)

وكُـــلُّ طَريـــقٍ أتـــاهُ الفَتَـــى — علـــى قَـــدَرِ الرِّجْـــلِ فيـــهِ الخُطَـــا
ونَـــام الخُوَيْـــدِمُ عَـــنْ لَيْلِنَـــا — وَقَـــدْ نـــامَ قَبْـــلُ عَمًـــى لا كَـــرَى
وكَـــانَ عَلـــى قُرْبِنَـــا بَيْنَنَـــا — مَهَامِـــهُ[2] مِـــنْ جَهْلِـــهِ وَالعَمَـــى
وَمَـــاذا بمِصْـــرَ مِـــنَ المُضْـــحِكاتِ — ولَكِنَّـــهُ ضَحِـــكٌ كالبُكَـــا
بِهَـــا نَبَطِـــيٌّ[3] مِـــنَ اهْـــلِ السّـــوَادِ — يُـــدَرِّسُ أنْسَـــابَ أهْـــلِ الفَـــلا
وَأسْـــوَدُ مِشْـــفَرُهُ[4] نِصْـــفُهُ — يُقَـــالُ لَـــهُ أنْـــتَ بَـــدْرُ الـــدُّجَى
وَشِـــعْرٍ مَـــدَحتُ بِـــهِ الكَرْكَـــدَنّ[5] — بَـــيْنَ القَـــرِيضِ وَبَـــيْنَ الرُّقَـــى
فَمَـــا كَـــانَ ذَلِـــكَ مَـــدْحاً لَـــهُ — ولَكِنَّـــهُ كَـــانَ هَجْـــوَ الـــوَرَى
وَقَـــدْ ضَـــلَّ قَـــوْمٌ بِأَصْـــنَامِهِمْ — فَـــأَمّـــا بِـــزِقّ رِيـــاحٍ[6] فَـــلا
وَتِلْـــكَ صُـــموتٌ وَذا نـــاطِقٌ — إذا حَرَّكُـــوهُ فَسَـــا أو هَـــذَى[7]

---

[1] تم حذف البيتين (27، 28).

[2] مَهَامِهُ: مفردها مهمه، والمهمه الفلاة بعينها لا ماء بها ولا أنيس، وأرض **مهامه** بعيدة، ويقال المهمه البلدة المقفرة. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. المادة (م. هـ. هـ).

[3] نَبَطِيٌّ: نسبة إلى نَبَط، والنّبَط، والنَّبْط، شعب من شعاب هذيل، الحموي، شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله: **معجم البلدان**.258/5. والنّبط هم جيل من العجم ينزلون البطائح بين العراقين.البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**. 167/1.

[4] المِشْفَرْ: في الأصل شفة البعير، وقد يقال للإنسان مشافر على الاستعارة. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. المادة (ش. ف. ر).

[5] الكَرْكَدَنّ: بتشديد النون. هو حيوان من ذوات الحافر عظيم الجثّة، قصير القوائم، كثيف الجلد، على أنفه قرن واحد، ولبعض أنواعه قرنان الواحد فوق الآخر، ويسمّى المرميس. **المصدر نفسه**. المادة (ك. ر. ك. د. ن).

[6] زِقّ رِيَاحٍ: اسم عام للظرف. والزِّقّ من الأُهُب: كلُّ وعاء اتخذ لشراب ونحوه(القربة). **المصدر نفسه**. المادة (ز. ق. ق).

[7] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**. 1/ ص166– ص168.

تكررت اللام في هذه القصيدة (33) مرة، ونسبتها في النص حوالي (11%)، من مجموع أصوات النص البالغ عددها (290) صوتاً.

يوحي صوت اللام؛ لانفلات الهواء فيه، بوضع المتنبي الذي أفرغ يده من كافور مستسلماً للقدر المشؤوم، فيصرخ عاليا، يساعده على ذلك رنين اللام، ووضوحه السّمعي العالي[1]، تحت وطأة الشعور بالهوان مما دفعه إلى الخروج على كافور باحثا عن وجوده الإنساني، وموقعه الذي تفرضه الفطرة السليمة على الحرِّ الكريم؛ وقد مكنه هذا الوضوح السّمعيّ العالي للام من المجاهرة بعداوته لكافور، وتمرده عليه، وقطيعته العلنية له في تَحدٍّ.

كما يحمل اللام في طياته، إيحاء بعدم مقدرته على البقاء عند كافور في مصر في مثل الظروف التي كان يعيشها عنده، محاولا الانفلات من بين يدي الموقف الرهيب الذي وضع نفسه فيه باستذكار أمجاده، والحطّ من قدر كافور بصوت منشد عالٍ لا يبالي بشيء؛ لانحراف اللسان فيه مع الصوت، وخروج الهواء من أحد جانبيّ الفم، أو كليهما، ومما فويقهما عند النطق به[2].

ومن شأن صوت اللام أن يزيد موسيقى القصيدة رونقاً وجمالاً؛ لأنّها تحفظ ذبذبة ناعمة ذات نغمٍ[3]، يشدّ السّمع، وهي تنطق دونَ عناء؛ لقرب مخرجها.

وقد وردت اللام المفخمة في الأبيات السابقة (13) مرة، حيث تكررت اللام المفخمة المفتوحة (11) مرة، واللام عقب صوت الضاد المفخم (مرة واحدة)، واللام عقب صوت القاف المفخم تفخيماً جزئياً (مرة واحدة).

نلاحظ من خلال الإحصاء السابق، غلبة اللام المفخمة المفتوحة، ولهذا دلالته المتعلقة بمضمون القصيدة، فلعلّ اتساع مخرج الفتحة، إضافة إلى اتساع مخرج اللام التي تشبه الحركات في اتساع مخرجها، ساعد الشاعر في إطلاق الآهات، والصرخات الحبيسة، والتّعبير عن مكنونات النفس، والتعريض بكافور.

---

[1] ينظر الفصل الأول من البحث. ص38.

[2] ينظر: ابن جني، أبو الفتح عثمان: **سر صناعة الإعراب**. 69/1.

[3] علوية، نعيم: **بحوث لسانيّة، بين نحو اللّسان ونحو الفكر**. ص23.

وكصوت الراء الذي يتسم بملمح التكرار، وصوت اللام الذي يتصف بملمح الجانبية، يتسم صوتا الميم والنون بملمح الغنّة **(Nasality)** ، وهو ملمح قوّة في الصوت، يكسب النّص الشعري موسيقى شجية، وللتعرف إلى أثر هذا الملمح التمييزي في قصائد المتنبي في كافور على الدلالة، ستقوم الباحثة بتتبع هذه الأصوات والدلالات المستوحاة منها في عشرة الأبيات الأول المُنتقاة من القصيدة التي تشتمل على (41) بيتاً قالها المتنبي مادحاً كافور عندما قاد إليه فرساً:

(الطويل)

فِراقٌ وَمَنْ فَارَقْتُ غَيْرُ مُذَمَّمِ ... وَأَمٌّ وَمَنْ يَمّمْتُ خَيْرُ مُيَمَّمِ
وَمَا مَنْزِلُ اللّذّاتِ عِنْدي بِمَنْزِلِ ... إذا لَمْ أُبَجَّلْ عِنْدَهُ وَأُكَرَّمِ
سَجِيّةُ نَفْسٍ مَا تَزَالُ مُليحَةً[1] ... مِنَ الضَّيْمِ مَرْمِيّاً بها كُلُّ مَخْرِمِ[2]
رَحَلْتُ فَكَمْ باكٍ بِأَجْفانِ[3] شَادِنٍ ... عَلَيَّ وَكَمْ بَاكٍ بِأَجْفَانِ ضَيْغَمِ
وَمَا رَبَّةُ القُرْطِ المَلِيحِ مَكانُهُ ... بِأجزَعَ مِنْ رَبِّ الحُسامِ المُصَمِّمِ[4]
فَلَوْ كانَ ما بِي مِنْ حَبِيبٍ مُقَنَّعٍ ... عَذَرْتُ وَلَكِنْ مِنْ حَبِيبٍ مُعَمَّمِ[5]
رَمَى وَاتّقَى رَمْيِي وَمِنْ دونِ ما ... هوًى كاسِرٌ كَفّي وَقَوْسِي وَأَسْهُمي
إذا ساءَ فِعلُ المَرْءِ ساءَتْ ظُنُونُهُ ... وَصَدَّقَ مَا يَعْتَادُهُ مِنْ تَوَهُّمِ
وَعَادَى مُحبّيهِ بِقَوْلِ عُداتِهِ ... وَأَصْبَحَ في لَيلٍ مِنَ الشَّكِّ مُظْلِمِ
أُصادِقُ نَفسَ المَرْءِ مِنْ قَبْلِ جِسْمِهِ ... وَأَعْرِفُها في فِعْلِهِ وَالتَّكَلُّمِ[6]

تبين لنا من خلال القراءة المتأنية لهذه الأبيات، أن صوت الميم تكرر في القصيدة (65) مرة، ونسبتها حوالي (17%)، أما صوت النون فقد تكرر (41) مرة، وبلغت نسبته حوالي

---

[1] مُليحَةً: مشفقة خائفة، يقال فلان ألاح من الأمر؛ إذا أشفق منه. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. المادة (ل. و. ح).

[2] مَخْرِمِ: الطريق في الجبل أو الرمل. **المصدر نفسه**. المادة (خ. ر. م).

[3] شادن: ولد الظبية. **المصدر نفسه**. المادة (ش. د. ن).

[4] المُصَمّمِ: المُصَمَّمُ من السُّيوف: الذي يَمُرُّ في العِظام، وقد صَمَّمَ وصَمْصَمَ. وصَمَّمَ السيفُ إذا مضى في العظم وقطَعَه، **المصدر نفسه**. المادة (ص. م. م) .

[5] كنّى بالحبيب المقنَّع عن المرأة، وبالحبيب المُعَمَّم عن الرّجل.

[6] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**. 4 / 263 – 265.

(11%)، وبذلك تكون نسبتة هذين الصوتين ما يقرب من (28%) مـن مجمـوع الأصـوات الصامتة في النص التي بلغ عددها (380) صوتاً.

ويمكننا أن نقرأ، من تكرار صوت الميم بهذا الشكل الواسع في القصيدة دلالات الشّجن والظلام، فقد أعطى القصيدة إيقاعاً هادئاً مطمئنا موحياً بالحزن والكآبة[1]، بسبب ما فيه من الغنّة، كما أنّ للميم الواقعة روياً للقصيدة إيحاء بدلالة القطيعة؛ لانطباق الشفتين، وانقطاع مرور الهواء من الفم وخروجه من الأنف.

أما النون فهي تدل كما قال عبد الله العلايلي: "... على البطون في الشـيء، أو علـى تمكن المعنى تمكنا تظهر أعراضه"[2] واقترب زكي الأرسوزي بتأويله لدلالة النون مـن قـول العلايلي، إذ عدها دالة على "... الصميم أو معنى الصوت الخفيّ"[3] وبهذا فإنّنا نلمـس لصـوت النون إيحاء بما يبطنه المتنبي، فهو يقصد بنغمة النادم في حديثه في هذه الأبيات أن الذي بكـى على فراقه نادماً هو سيف الدولة الذي يمثل بالنسبة له الحبيب الغائب، فتذكره وهو يمدح كافور، وعبر عن مقدار أساه على رحيله عنه.

ولنا أن نلمسَ في صوتي الميم والنون إيحاءً آخر؛ فإذا كانت العربيّة تربط العزّة والذلّ بالأنف، كقولِنا: " شمخ بأنفِه: تكبَّر. ورَغِمَ أَنْفه: ذَلّ"[4]؛ فإنَّ من شأن هذين الصوتين، أن يشـعرا بما يجدُه المتنبي من ذلٍّ وهوان، عندَ خسارتِه لسيف الدولة وذهابه إلى كافور؛ لكوْنِهما صوتين يخرجان من الأنف " لأنَّك لو أمسكت بأنفِك؛ لم يَجْرِ معه الصوت"[5]. وممّا يؤكّدُ هذا الإيحاء، ما في غنّةِ الميم والنون من دلالةِ الإلزام؛ ففي الإلزامِ ذلٌّ، في كثير من الأحيان[6]. فقد كان المتنبي يشعر بالإذلال نتيجة إلزام كافور له بمدحه، فعندما طلب منه أن يمدحه فلم يفعل، لجأ كافور إلى الملاينة، وأظهر له الرضا، وأعطاه الكثير من الهبات والعطايا، ووهب له آلافاً مـن الـدراهم، ووعده بولاية، فمدحه المتنبي مرغماً، وبخاصة بعد أن أمر له كافور بمنزل كان المتنبـي فيـه

---

[1] مفتاح، محمد: **في سيمياء الشعر القديم دراسة نظرية وتطبيقية**. ص38.

[2] **مقدمة لدرس لغة العرب وكيف نضع المعجم الجديد**: 210.

[3] **العبقرية العربية في لسانها**. ص136.

[4] أنيس، إبراهيم وآخرون: **المعجم الوسيط**. المادّة: (أ، ن، ف).

[5] سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان: **كتاب سيبويه**. 4/ 435.

[6] قبها، مهدي: **التحليل الصوتي للنص (بعض قصار سور القرآن الكريم أنموذجا)**. ص97.

مسلوب الإرادة كالأسير، أو كالمحاصر، فرفض هذا الإذلال وقال: إنّه لا يقيم في مكـــان للـــذة العيش، وطيب الحياة إذا لم يكن مكرَّماً معظماً، لأنه مع الذُّلِّ لا يطيب له عيش.

الصَّفير (Sibilation):

لتعرّف دلالات الأصوات الصفيرية (س، ش، ص، ز، والجيم المعطشـــة) فـــي شـــعر المتنبي في كافور ستقوم الباحثة بدراسة الأبيات (1-10) من القصيدة التي تتكون من (36) بيتاً قالها عندما اتّصل قوم من الغلمان بأبي القاسم مولى كافور، وأرادوا أن يفســدوا الأمــر علـــى كافور فطالبه بتسليمهم إليه، فسلمهم بعد أن امتنع من ذلك مدة من الزمن ممّـــا ســـبّب بينهمـــا وحشة، وبعد أن تسلمهم كافور ألقاهم في النهر ثم اصطلحا:

(الخفيف)

حَسَمَ الصُّـلْحُ مــا اشـتَهَتهُ الأَعــادي ... وَأَذاعَتْـــــهُ أَلْسُـــــنُ الحُسّـــــادِ
وَأَرادَتْــــهُ أَنْفُـــسٌ حـــالَ تَدْبيـــــ ... ـرُكَ مـــا بَيْنَهـــا وَبَــيْنَ المُـــرادِ
صــارَ مــا أَوْضَــعَ المُخِبّــونَ[1] فيــهِ ... مِــنْ عِتــابٍ زِيــادَةً فــي الــوِدادِ
وكَــلامُ الوُشــاةِ لَــيْسَ عَلــى الأَحــ ... ـبــابِ سُـــلْطانُهُ عَلــى الأَضْــداد
إِنَّمــا تُــنْجِحُ المَقالَــةُ فــي المَــرْ ... ءِ إِذا صــادَفَتْ هَــوًى فــي الفُــؤادِ
ولَعمــروي لَقَــدْ هُــزِزْتَ بِمــا قيــ ... ـلَ فَأُلْفيــــتَ أَوْثَـــقَ الأَطْـــوادِ[2]
وَأَشــــارَتْ بِمــــا أَبَيْــتَ رِجــالٌ ... كُنْتَ أَهْـدى مِــنْها إِلــى الإِرْشــادِ
قَد يُصيبُ الفَتى المُشـيرُ وَلَـم يَجـ ... ـهَدْ وَيُشْوي[3] الصَّـوابَ بَعـدَ اجْتِهـادِ
نِلْتَ مــا لا يُنــالُ بِــالبيضِ وَالسُّمـ ... ـرِ وَصُــنْتَ الأَرْواحَ فــي الأَجْســادِ
وَقَنــا الخَــطِّ فــي مَراكِزِهــا حَــوْ ... لَــكَ وَالمُرْهَفــاتُ فــي الأَغْمــاد[4]

---

[1] المُخِبّونَ: الخَبَب: ضَرْبٌ من العَدْوِ؛ وقيل: هو مِثْلُ الرَّمَلِ؛ وقيل: هو أَن يَنْقُل الفَرَسُ أَيامِنَه جميعاً، وأَياسِرَه جميعاً؛ وقيل: هو أَن يُراوِحَ بين يديهِ ورجليهِ. والمُخِبّون: الذين يحملون خيلهم على السّير السّرع. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. المادة. (خ. ب. ب).

[2] الأطواد: الجبال. مفردها طود. أنيس، إبراهيم وآخرون: **المعجم الوسيط**. المادة (ط. و. د).

[3] أشوى، يُشْوي: إذا أخطأ، ورماه فأشواه: إذا لم يصبْ المقتل. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. المادة (ش.و.ي). والمعنى المراد قد يخطئ المُجْتهد في مشورته بعد اجتهاد.

[4] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**. 131/2 -132.

تكررت أصوات الصفير في هذه القصيدة (28) مرة، وبلغت نسبة هذه الأصوات حوالي (9%) من مجموع أصوات النص البالغ عددها (316) صوتاً، وقد جاء تكرارها علـــى النحـــو الآتي:

الصوت الصفيري	عدد مرات	النسبة المئوية
السين	10	%3.2
الصاد	8	%2.5
الشين	6	%2
الزاي	4	%1.3
المجموع	**28**	**%9**

إن قرع الأسماع بهذه الأصوات دون غيرها، مرتبط بمواقع الدلالة المتكـــررة لمعنـــى الصلح الذي يحتاج إلى صورة سمعية قويّة توحي بذلك المعنى المقصود؛ لما فيها من قوةٍ فـــي الصوت، وأزيز مسموع وحدَّة في الصوت[1].

ولأن الأصوات الصفيرية تستدعي تحفيزاً كبيراً للهواء، حيث يكون تيار الهواء شـــديدا عند نطقها[2]، فيمكن أن نأخذ منها الدلالة على الانتشار والتشتت، وهو انتشار خبر الصّلح بـــين كافور وأبي القاسم، وتشتت آمال الأعداء الذين أرادوا أن يهيجوا بينهما الشر، ولكن هذا الصلح حسم ما تمنوه وأذاعوه.

هذا إضافة إلى إثارة اليقظة والانتباه التي تحتاج إلى أصوات الصـــفير باعتبارهـــا ذات صفة هسيسية[3] ناتجة عن ارتفاعٍ في صوت الحفيف الحادث من الاحتكاك حتى يغدو صوتاً يشبه

---

[1] ينظر: ابن الطحان، أبو الإصبع الإشبيلي: **مخارج الحروف وصفاتها**. ص94.

[2] الجبوري، محمد يحيى سالم : **مفهوم القوة والضعف في أصوات العربية**. ص85.

[3] النوري، محمد جواد: **علم الأصوات العربية**. ص147.

الصّفير الحاد[1]، وقد عبّر عنها الشاعر بألفاظ تشتمل على هذه الأصوات منها: (حسم، الصلح، الوشاة، الإرشاد، المشير، الصواب)؛ لتجعل الممدوح والمتلقي دائمي الانتباه.

كما نستطيع أن نقرأ، في تكرار صوت الزاي المجهور في كلمة (هزت) مرتين دلالة على التحرّك بعنف وقوة، فلقد هز الأعداء كافور بما نقلوه إليه من الوشايات، وراموا أن يستفزوه، فألفوه أوثق الأطواد، برجاحة رأيه، فلم يؤثر فيه قول الوشاة الساعين إلى الفساد.

وقد كان أكثر هذه الأصوات وروداً صوت السين فقد تكرر (10) مرات، تلاه صوت الصاد الذي تكرر (8) مرات، ثم صوت الشين الذي تكرر(6) مرات، وأخيراً صوت الزاي الذي تكرر(4) مرات، والسين والصاد، كلاهما صامت أسنانيّ لثوي احتكاكيّ مهموس، لا يختلفان إلا في التّرقيق والتّفخيم فالأول مرقق، والآخر مفخّم[2]، وقد جمع الشاعر بين هذين الصوتين، الضعيف منهما، وهو السين، لترقيقه، ليحمل دلالة الخسارة والضعف والوهن للأعداء، وجعل القوي بتفخيمه، الصاد، ليحمل دلالة العظمة، والقوة، والشّجاعة للممدوح. وتكرار صوت الشين بما فيه من تفشٍّ واحتكاك ناتج من محاولة خروج الهواء الضيق من بين الأسنان[3] بكل خصائصه يشي بما يحمله الشاعر في صدره من مشاعر تجاه كافور.

التركيب (Frication):

تبين للباحثة، من خلال استطلاع الأبيات التي تمت دراستها في مبحث الأصوات الصامتة من قصائد المتنبي في كافور، وتتبع ورود صوت الجيم[4] فيها، أنّ وروده فيها كان قليلاً، فلم يتجاوز عدد المرات التي ورد فيها صوت الجيم في تلك الأبيات من القصائد المختارة، وعددها (11) قصيدة، (65) مرة، ونسبته حوالي (19.2%) من مجموع الأصوات الصامتة في

---

[1] الأنطاكي، محمد: **المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها**. 4ج. ط3. بيروت: دار الشروق العربي. (د. ت). 16/1.

[2] السعران، محمود: **علم اللغة مقدّمة للقارئ العربيّ**. ص175.

[3] ينظر: أنيس، إبراهيم: **الأصوات اللغوية**. ص76- ص77.

[4] ينظر الفصل الثاني من البحث. ص138.

تلك الأبيات جميعها، وربما يعود السبب في ذلك إلى الصعوبة النطقية لهذا الصوت الذي يجمع بين ملمحي الانفجار والاحتكاك[1].

وعلى مستوى الروي نلحظ ابتعاد المتنبي عن هذا الصوت في الروي، فلم تقم قافية أي قصيدة من قصائد المتنبي في كافور على هذا الصوت، ولعل السبب في ذلك يعود إلى أن هذا الصوت لا يفسح المجال أمام الشاعر للتعبير عن شجن نفسه، وألمه وعذابه، وضيقه النَّفْسيّ الشّديد؛ لذلك نراه يركز في الروي على الأصوات التي تحمل دلالات الحزن والشجا كصوتي النون والميم.

لكن ذلك لا يعني أنه لم يكن لصوت الجيم حضوره البارز على مستوى الدلالة في بعض الأبيات، ففي القصيدة التي قال أبو الطيب المتنبي في مطلعها **(عيدٌ بِأَيَّة حالٍ عُدْتَ يا عيدُ)** عند خروجه من مصر ورد البيت الآتي:

(البسيط)

جودُ الرِّجالِ مِنَ الأَيْدي وَجُودُهُمُ   مِنَ اللِّسانِ، فَلا كانوا وَلا الجُودُ[2]

يكرر المتنبي صوت الجيم في هذا البيت (4) مرات؛ مما جعل هذا الصوت بطبيعته التركيبيّة يحمل الدّلالة على تأكيد المفارقة بين حالين حال الرجل الكريم الذي يجود بالفعل، وحال الرجل الذي يكتفي بالوعود الكاذبة، فيكون جوده بالكلام فقط دون تنفيذ لما يقول. وقد قصد بهذا البيت كافور الذي وعده بخير كثير ولم ينجزه ما وعده.

وقال في مطلع القصيدة التي مدح بها كافور في شهر شوال:

(الطويل)

أُغالِبُ فيكَ الشّوْقَ وَالشَّوْقُ أَغْلَبُ   وَأَعْجَبُ مِنْ ذا الهَجْرِ وَالوَصْلُ أَعْجَبُ[3]

---

[1] حسان، تمام: **مناهج البحث في اللغة**. ص87.

[2] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**. 2/ 143.

[3] **المصدر نفسه**. 1 / 301.

ورد صوت الجيم في هذا البيت (3) مرات، و تكرار هذا الصوت الذي يبدأ انفجارياً، ثم ينتهي احتكاكيا، وهذا الاحتكاك الذي ينتهي به نطق الجيم يعد جزءاً جوهرياً مـــن الانفجـــاري الاحتكاكي يسمع لأن الأعضاء المشتركة في نطق الانفجاري تنفصل ببطء[1]، – يـــوحي لشـــدته وصعوبة نطقه المتميّزة، بأنّ شوقه صعب شديد ممتنع، وعظيم أيضاً، كما أنّه يوحي بذلك مـــن خلال دلالتِه الذاتيّة؛ فهو "يدلُّ على العظِم مطلًقا"[2].

ثانياً: دلالة الحركات:

من أجل تعرُّف دلالة الحركات في قصائد المتنبي في كافور، ومدى ارتباطها بموضوع القصيدة وأفكارها العامة، ستقوم الباحثة بتناول نماذج من شعره، وتتبع الحركات فيها، ومن تلك النماذج، الأبيات (18– 27) التي اختارتها الباحثة من القصيدة التي يصل عدد أبياتها إلى (43) بيتاً؛ لاختصاصها بمدح كافور، ولشهرتها، وقد قال في مطلعها (**مُنًـــى كُـــنّ لـــي أنّ البَيـــاضَ خِضابُ**):

(الطويل)

أعَزُّ مَكانٍ في الــدُّنَى سَــرْجُ ســابِحٍ — وَخَيْـــرُ جَلـــيسٍ فـــي الزّمـــانِ كِتـــابُ
وَبَحْرٌ أَبو المِسْكِ الخِضَـمُّ الَّـذي لَـهُ — عَلـــى كُـــلِّ بَحْـــرٍ زَخْـــرَةٌ وَعُبـــابُ[3]
تَجـــاوَزَ قَـــدْرَ المَـــدْحِ حَتّـــى كَأَنَّـــهُ — بأَحْسَـــنِ مـــا يُثْنـــى عَلَيْـــهِ يُعـــابُ
وَغالَبَـــهُ الأَعْـــداءُ ثُـــمَّ عَنَـــوْا لَـــهُ — كَمـــا غالَبَـــتْ بِـــيضَ السُّـــيوفِ رِقـــابُ
وَأَكْثَرُ ما تَلْقَـى أبَـا المِسْـكِ بِذْلَـةً[4] — إذا لَـــمْ تَصُـــنْ إلاّ الحَديـــدَ ثِيـــابُ
وَأَوْسَـــعُ مـــا تَلْقـــاهُ صَـــدْراً وَخَلْفَـــهُ — رِمـــاءٌ وَطَعْـــنٌ وَالأَمـــامَ ضِـــرابُ
وَأَنْفَـــذُ مـــا تَلْقـــاهُ حُكْمـــاً إذا قَضـــى — قَضـــاءً مُلُـــوكُ الأَرْضِ مِنْـــهُ غِضـــابُ

---

[1] السعران، محمود: **علم اللغة مقدمة للقارئ العربي**. ص182.

[2] العلايلي، عبد الله: **مقدّمة لدرس لغة العرب. ص**210.

[3] زخرةٌ : زخرَ البَحْرُ يَزْخَرُ زَخْراً وزُخُوراً وتَزَخَّرَ أَي مَدَّ وكَثُرَ ماؤُه وارتفعت أَمواجه. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين : **لسان العرب**. المادة (ز. خ. ر). وهو في هذا البيت يصف جود كافور فيقول: بأنه بحر يربو على كل بحر جوداً وعطاءً. البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**.1/ 319.

[4] بِذْلَةً: ما يُلبس ويُمتهن ولا يُصان. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. المادة (ب. ذ. ل).

يَقُـودُ إلَيْـهِ طاعَـةَ النّـاسِ فَضْـلُهُ	**ولَـوْ لَـمْ يَقُـدْهَا نَائِـلٌ وَعِقَـابُ**
أَيا أَسَـداً فـي جِسْـمِهِ رُوحُ ضَـيْغَمٍ	**وكَـمْ أُسُـدٍ أرْواحُهُـنَّ كِـلابُ**
وَيا آخِـذاً مِـن دَهْـرِهِ حَـقّ نَفْسِـهِ	**ومِثْلُـكَ يُعْطـى حَقَّـهُ وَيُهـابُ**[1]

بلغ عدد الحركات القصيرة والطويلة في هذه الأبيات (271) حركة، وقد جاء تكرّر ورودها على النحو الآتي:

نوع الحركة	العدد الكلي للحركة		الحركات القصيرة		الحركات الطويلة	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة
الفتحة	157	%58	111	%41	46	%17
ضمة	63	%23	48	%18	15	%5
كسرة	51	%19	46	%17	5	%2
المجموع	**271**		**205**		**66**	

يتبيّن لنا من خلال إحصاء الحركات الطويلة والقصيرة في هذه القصيدة، أن للفتحة بنوعيها، الطويل والقصير، أعلى نسبة حضور بين الحركات، فقد وردت الفتحة بنوعيها، القصير والطويل، (157) مرة، ونسبتها حوالي(58%)، تلتها الضمة بنوعيها، الطويل والقصير، التي وردت في القصيدة (63) مرة، ونسبتها حوالي (23%)، وأخيراً وردت الكسرة بنوعيها، الطويل والقصير، (51) مرة، ونسبتها حوالي(19%).

نلاحظ، أنّ ترتيب الحركات في الأبيات جاء على النحو الآتي: فتحة، ضمة، كسرة، وهذا ما سنأتي على تعليله بعد قليل، وأنّ عدد مرات تكرار الحركات القصيرة أكثر من عدد مرات تكرار الحركات الطويلة، وهذا أمر طبيعي، نظراً لتميّزها من غيرها من الحركات المناظرة لها، وهي الحركات الطويلة، بقصر الزّمن الذي تستغرقه نسبياً، وهذا يتناسب والإيقاع السريع في الأبيات.

[1] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**.1/ ص319- ص323.

ولكثرة ورود الفتحة، كما رأينا، دلالته، فلكون هذه الحركة المتسعة تنتج بحد أقصى من الاستمراريّة والإسماع، وبحد أدنى من التوتّر والاحتكاك[1]، فهي الأنسب لغرض المدح؛ لأنّها تواصل ملامح المشهد الشعري للأبيات من خلال دلالته على الإشادة العالية بجرأة كافور، وتقدمه في الحروب والمعارك على غيره.

والفتحة الطويلة، بقوّة إسماعها العالية، توحي برفع الشاعر صوته عالياً معدداً خصال قوَّة كافور النفسيَّة من أنفة، وحزم، وشجاعة، والجسدية من فروسية، وقوَّة تحمُّل.

وتأتي الضمة القصيرة في المرتبة الثانية بعد الفتحة القصيرة؛ لنلمح منها الدلالة على الجوفية، فاستدارة الشفتين عند نطقها، وإنتاجها في الجزء الخلفي للتجويف الفموي، وتقويس الجزء الخلفي من اللسان في اتجاه الطبق عند إنتاجها[2] كلها ملامح محيلة إلى داخل ذات المتنبي وجاذبة نحوها؛ فهو، وإن كان يمدح كافوراً في الظاهر، إلا أنه كان يهجوه في الحقيقة، ويحمل تجاهه مشاعر الكره والضغينة، ويزدريه في نفسه، وينظر إليه نظرة دونية، فالمتنبي لا يمدحه عن قناعة بشخصه، وإنما السبب الرئيس في مدحه هو الحصول على مراده منه وهو، كما عرفنا، أن يوليه ولاية، وهذا جلّ ما كان يتطلّع إليه منه.

ثم إنّ الحركة المصاحبة لصوت الباء، الرويّ في هذه القصيدة، الضمة، وصوت الباء الشفوي الانفجاري المجهور، يبدو صوتاً مناسباً جداً لدلالات الغضب والتبرم من النَّفْسِ والآخر؛ وانحباس الهواء فيه، ثم انطلاقه منفجراً، وجهره يعبّر عن غضب عارم لدى الشاعر، لكن هذا الغضب الشديد لا يزال في إطار السيطرة؛ لأنّ المتنبي يجتهد في كظم غيظه، وضبط نفسه إلى أقصى حد ممكن، وهو ما أبرزته الحركة القصيرة الضمة، وصلُ الباء؛ فاستدارة الشفتين لتضييق مجرى الهواء صوب الخارج، وارتفاع اللسان بها مضيّقاً الفم، وخلفيتها لأنّ أقصى اللسان هو الذي يصعد ويهبط عند النطق بها[3] كلها ملامح تجعلها تحمل الدلالة على كظم الغيظ داخل

[1] باي، ماريو: **أسس علم اللغة**. ص87.

[2] النوري، محمد جواد: **فصول في علم الأصوات**. ص247.

[3] أنيس، إبراهيم: **الأصوات اللغوية**. ص36.

الذات، وعدم المبادرة إلى تجسيده قوّة تنصب على كافور، وتوحي كذلك بضبط النفس والتّريث الشديد.

أما الكسرة بنوعيها، القصير والطويل، فهي أقل الحركات حضوراً فقد وردت (51) مرة، ولهذه القلة دلالتها فهي تحمل؛ لأماميتها وانفراج الشفتين فيها، وتراجعهما إلى الخلف على صفحتي الوجه في وضع يشبه الابتسام العريض[1]، ملامح البشاشة، وطلاقة الوجه التي يقابل بها المتنبي كافوراً عند مدحه له، كما يحمل ضيقُ مجرى الهواء فيها دلالة ضيقه ممّا فعله بنفسه عندما نزل بها من عليائها عند مدحه لهذا الرجل.

ولا يخفى علينا ما أكسبته الحركات الطويلة، الفتحة، والكسرة، والضمة، للأبيات السابقة من جمال موسيقيٍّ، يرهف السّمع؛ ذلك لأنها أكثرُ الأصواتِ موسيقيّة؛ لكونِها أطولها؛ لامتداد النَّفَس معها، ولأنها أوضحَها في السمع.

أما عن الحركات المفخمة فقد وردت الفتحة المفخمة (25) مرة، منها (10) مرات فتحة مفخمة تفخيماً كلياً، و(15) مرة فتحة مفخمة تفخيماً جزئياً، (10) منها مع القاف، ووردت الكسرة المفخمة (5) مرات، مرتان منها كسرة مفخمة تفخيماً كلياً، و(3) مرات كسرة مفخمة تفخيماً جزئياً، ووردت الضمة المفخمة (4) مرات، منها مرة واحدة للضمة المفخمة كلياً، و(3) مرات ضمة مفخمة تفخيماً جزئياً.

وقد تعود قلّة الحركات المفخمة حيث لا يتجاوز عددها (34) حركة من أصل (271) مرة وردت فيها الحركات في الأبيات، إلى قلّة الأصوات المفخمة من جهة، وإلى الصعوبة النطقية، إلى حد ما، لهذه الحركات مع الأصوات المفخمة؛ إذ تتحول هذه الحركات، عدا الكسرة، إلى حركات خلفية[2]. وما يثبت هذا الكلام أنّ أكثر الحركات المفخمة وروداً هي الفتحة المفخمة، ونحن نعرف أنّ الفتحة أسهل الحركات نطقاً، وأوسعها مخرجاً، وأكثرها دوراناً.

---

[1] ينظر: الأنطاكي، محمد : **الوجيز في فقه اللغة**. ط3. بيروت: مكتبة دار الشرق. 1969. ص 231.

[2] ينظر: النوري، محمد جواد : **فصول في علم الأصوات**. ص247 – ص256.

ومن القصيدة التي قالها أبو الطيب المتنبي في وصف الحمى التي أصابته، ويعرِّض فيها بالرّحيل عن مصر، والتي وصل عدد أبياتها إلى(42) بيتاً، اختارت الباحثة الأبيـات(1-10)؛ لتتبع تكرار ورود الحرركات فيها:

(الوافر)

مَلومُكُمـا يَجِـلُّ عَـنِ المَـلامِ وَوَقْـعُ فَعالِـهِ فَـوْقَ الكَـلامِ
ذَرانـي وَالفَـلاةَ بِـلا دَليـلٍ وَوَجْهـي وَالهَجيـرَ بِـلا لِثـامِ
فَـإنّي أَسْـتَريحُ بِـذي وَهَـذا وَأَتْعَـبُ بِالإناخَـةِ وَالمُقـامِ
عُيـونُ رَواحِلـي إنْ حِـرْتُ عَيْنـي وَكُـلُّ بُغـامِ[1] رازِحَـةٍ[2] بُغـامي
فَقَـدْ أَرِدُ المِيـاهَ بِغَيْـرِ هـادٍ سِـوى عَـدّي لَهـا بَـرْقَ الغَمـامِ
يُـذِمُّ لِمُهْجَتـي رَبّـي وَسَـيْفي إذا احْتـاجَ الوَحيـدُ إلـى الـذِّمامِ
وَلا أُمْسِـي لأهْـلِ البُخْـلِ ضَـيْفاً وَلَـيْسَ قِـرًى سِـوى مُـخِّ النَّعـامِ[3]
فَلَمّـا صـارَ وُدُّ النّـاسِ خِبّـاً[4] جَزَيْـتُ عَلـى ابْتِسـامٍ بِابْتِسـامِ
وَصِـرْتُ أشُـكُّ فـيمَنْ أصْـطَفيهِ لِعِلْمـي أَنَّـهُ بَعْـضُ الأَنـامِ
يُحِـبُّ العـاقِلُونَ عَلـى التَّصـافي وَحُـبُّ الجـاهِلينَ عَلـى الوَسـامِ[5]

جاء توزيع الحركات التي بلغ عددها (242) حركة قصيرة وطويلة، كالآتي:

---

[1] بُغَامِ: بغام الناقة: صوت لا تفصح به، وبغمت الناقة تبغم بغاما. قطعت الحنين ولم تمده. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. المادة (ب. غ. م).

[2] رازِحَةٍ: الرَّازِحُ والمِرْزاحُ من الإبل: الشديد الهُزال الذي لا يتحرك، الهالك هُزالاً، وهو الرَّازِمُ أَيضاً، والجمع رَوازِحُ ورُزَّحٌ ورَزَحَى ورزَاحَى ومَرازِيحُ. **المصدر نفسه**. المادة (ر.ز. ح).

[3] مخ النعام: المقصود بقوله أنه لا يمسي ضيفاً للبخيل وإن لم يكن له طعام البتة؛ لأنه لا مخَّ للنعام. ينظر: البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**. 4 / 274.

[4] الخِبُّ : الخداع المُفسِدْ. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. المادة (خ. ب. ب).

[5] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**. 4 / ص272 – ص274.

نوع الحركة	العدد الكلي للحركة		الحركات القصيرة		الحركات الطويلة	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة
الفتحة	124	%51	81	%33	43	%18
الكسرة	80	%33	39	%16	41	%17
الضمة	38	%16	35	%15	3	%1
المجموع	**242**		**155**		**87**	

يبين لنا الإحصاء السّابق للحركات، سيطرة الفتحة بنوعيها، القصير والطويل، على بقية الحركات، حيث بلغت نسبتها حوالي (51%) من مجموع الحركات في القصيدة، في حين بلغت نسبتها في القصيدة السابقة حوالي (58%)، ولعلّ هذه القلّة في تكرار الفتحة في هذه الأبيات عنها في الأبيات السابقة تعود إلى الغرض الشعري في كل من المجموعتين، فالمدح يحتاج إلى هذا الصوت المتعالي الذي تشكل الفتحة الطويلة أداته الأساسية؛ لاتّساعها وسهولة مخرجها، أما غرض الشّكوى فلا يحتاج لمثل هذا الصوت المتعالي؛ لذلك قل عدد مرات تكرار الفتحة في الأبيات الثانية، وزاد عدد مرات تكرارها في أبياته الأولى في المدح.

أما الكسرة فتلت الفتحة تكراراً، ونسبتها حوالي (33%) من مجموع الحركات، ونلاحظ هنا ارتفاع نسبة الكسرة عنها في القصيدة السابقة إذ بلغت فيها حوالي(19%)، وبعد أن كانت في المرتبة الأخيرة في القصيدة السابقة، من حيث تكرار ورودها، ارتفعت نسبتها في هذه القصيدة لتكون في المرتبة الثانية بعد الفتحة، ويعود ذلك، باعتقادي، إلى أنّ الشاعر أراد أن يشبع رغبته، في القصيدة الثانية، في التّعبير عمّا يجول في ذاته من معان متعددة، فالكسرة من خلال أماميّتها، وانفراج الشفتين معها، وحدّتها، تكشف حالة الضّياع التي يعيشها، ويتألّم منها، والتي سببت له الحزن الشّديد الذي يضج في داخله.

وأخيراً الضمة وبلغت نسبتها في القصيدة حوالي (16%)، في حين كانت نسبتها في القصيدة السابقة حوالي (23%)، وأصبحت الضمة في أبياته الثانية في المرتبة الثالثة بعد الكسرة، فقد انخفضت نسبتها فيها انخفاضاً ملحوظاً، وفي ذلك دلالة على سيطرة الشعور

بالإخفاق الشديد على المتنبي، وعلى ما يشعر به من ضيق نفسي نتيجة الانتكاسات التي تعرض لها، وضياع الآمال والطموحات التي بناها، والتي كان يرجوها منذ أيام صباه وشبابه. كل تلك الدلالات نستشفها من صوت الضمة بنوعيها، وذلك لما يحدث أثناء نطقها من اهتزاز الوترين الصوتيين مع تكتّل مؤخّر اللسان، وارتفاعه إلى أقصى درجة ممكنة نحو الحنك الأعلى[1].

ولعلّ السبب في تفوق الفتحة على الكسرة والضمة يعود إلى طبيعة الموضوع، والوضع النفسيّ للشاعر وقت إنشائه للقصيدة، اللذين تناسبها هذه الحركة لاتساع مخرجها وخفتها، هذا الاتساع وهذه الخفة فتحتا المجال أمام الشاعر لإخراج الآهات التي تحاكي أنين المريض، وتأوّهاته.

كما أنّ الفتحة أسلس مخرجاً، وأقلّ مؤونة على اللسان والشفتين من الضمة والكسرة؛ فالفتحة تخرج من الفم بلا كلفة...، ويُستَثْقلُ الضم والكسر؛ لأن لمخرجيهما مؤونة على اللسان والشفتين[2]، لذلك فهي، أي الفتحة، أسهل نطقاً على لسان إنسان أضناه المرض الجسدي، متمثِّلاً بما يلاقيه من الحمّى التي ألزمته الفراش، وهو لم يعتد ذلك، إضافة إلى الحالة النفسية السيئة التي لازمته بعد أن أبغض الحياة الفاسدة في مصر، فهو لشيوع الفساد فيها لم يعد يصطفي أحداً من الخلق؛ لأنه ليس على ثقة كاملة من مودّته له، كما بَغَضَ كافور البخيل الذي رفض الإقامة معه على ما هو عليه من بخل، ولو لم يكن له طعام البتة.

أما انغلاق الكسرة الناتج عن تكتّل مقدّم اللسان وارتفاعه إلى أقصى درجة ممكنة نحو مقدّم الفم (الغار)[3] فيحمل دلالة انغلاق السبيل أمامه، وضيق الحال والحيلة، كما يقوم تراجع الشفتين إلى الخلف متّخذة وضع الانكسار، وانفراجها أضيق ما يكون الانفراج[4] بالدلالة على إحساس الحزن والخيبة الشديد الذي يضج في داخل هذا الشاعر.

---

[1] الأنطاكي، محمد: **المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها.** 1/ 36.

[2] الفراء، أبو زكريا يحيى بن زياد الحنبلي: **معاني القرآن.** 3ج. تحقيق. محمد علي النجار وأحمد يوسف نجاتي. ط 2. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1980. 2/13.

[3] الأنطاكي، محمد: **المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها.** 1/ 35.

[4] المرجع نفسه. 1/35.

وليزيد الشاعر من دلالات الشجا والحزن جعل روي هذه القصيدة هو صــوت المــيم، الذي يكثر فيه معنى الحزن والألم، وذلك بسبب الغنّة التي تجعل الصوت ملائماً لهاتين الدلالتين، ولتتمة دلالة المشهد الشعري حرَّكها بالكسرة التي أشبعت لتتحول إلى كسرة طويلة، حتى يتمكن من الإفصاح عن زفراته الحارة الناتجة عن ألمه الجسدي، وألمه النفسي الذي كان أقــوى مــن الحمّى وصنيعها به.

وتأتي الضمة، على قلتها، لتحمل بخلفيتها، واستدارة الشفتين فيها ملامح الدلالــة علــى الانزواء، والتّهميش، وغلق المنافذ التي يشعر بها في مصر، الأمر الذي دفعه إلى التّفكير فــي الهروب منها.

كما تحمل الضمة، لتكتّل مؤخّر اللسان، وارتفاعه إلى أقصى درجة ممكنة نحو مــؤخر الحنك الأعلى من غير أن يُحْدِثَ هذا الارتفاع انسداداً للنفس أو تعويقاً له[1]، الدلالة على صــلابة الشاعر وثباته فهو يريد أن يخرج من مصر وحده، ويسلك الفلاة دون رفيق أو دليل، لاهتدائــه فيها وخبرته بمسالكها، وهو مستعد أن يتحمل شدة الحر في سفره، لأنه يجد راحته في الرحيــل عن مصر.

وإذا تتبعنا الحركات المفخمة نجد أنها وردت في الأبيات (18) مرة، وقد وردت الفتحة المفخمة (13) مرة منها (4) مرات للفتحة المفخمة تفخيما كلياً، و(9) مرات للفتحــة المفخمــة تفخيماً جزئياً، على حين جاءت الكسرة مفخمة (4) مرات، وقد وردت الكسرة المفخمة كلياً مرة واحدة، أما الكسرة المفخمة جزئيا فقد وردت (3) مرات، وأما الضمة المفخمة فقد وردت مــرة واحد وهي ضمة مفخمة تفخيماً كلياً.

ولعلّ قلّة الحركات المفخمة المرتبطة بقلّة الأصوات المفخمة تعود إلى طبيعة الغــرض والموضوع الشعري للقصيدة، فهو غرض لا يلزمه التّفخيم والتّعظيم، أو لعلّ كونها أثقــل مــن

[1] الأنطاكي، محمد: **المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها**. 36/1.

الحركات المرقّقة، إلى حد ما، جعل قلّتها واجبة في موقف يعاني فيه الشاعر مـن السّـقم، ولا حاجة به لأن ينطق بأصوات صعبة على اللسان.

ومن القصيدة التي تناولتها الباحثة سابقاً، والتي قال المتنبي في مطلعها (**فيم التعلـل لا أهل ولا وطن)** قامت الباحثة باختيار الأبيات (16– 25)؛ لأنها عبرت أصدق تعبير عن مشاعر المتنبي تجاه سيف الدولة من ناحية، ولأن المتنبي صرح فيها لكافور بما يريد الحصول عليـه منه، ونبّهه فيها إلى تأخّر عطائه من ناحية أخرى، مما سبب له الألم النفسيّ الشّديد :

(البحر البسيط)

فَغـادَرَ الهَجْـرُ مـا بَيْنـي وَبَيْـنَكُمُ … يَهْمـاءَ[1] تَكْـذِبُ فيهـا العَـيْنُ وَالأُذُنُ
تَحْبُو الرَّواسِمُ[2] مِنْ بَعْـدِ الرَّسـيمِ بِهـا … وَتَسْأَلُ الأَرْضَ عَـنْ أَخْفافِهـا الـثَّفِنُ[3]
إِنّي أُصاحِبُ حِلْمـي وَهْـوَ بـي كَـرَمٌ … وَلا أُصاحِبُ حِلْمـي وَهُـوَ بـي جُـبُنُ
وَلا أُقـيمُ عَلـى مـالٍ أذِلُّ بِـهِ … وَلا أَلَـذُّ بِمـا عِرْضـي بِـهِ دَرِنُ
سَـهِرْتُ بَعْـدَ رَحيلـي وَحْشَـةً لَكُـمُ … ثُمَّ استَمَرَّ مَريري[4] وَارْعَـوى[5] الوَسَـنُ
وَإِنْ بُليـتُ بِـوُدٍّ مِثْـلِ وُدِّكُـمُ … فَـإِنَّني بِفِـراقٍ مِثْلِـهِ قَمِـنُ[6]
أَبْلـى الأَجِلَّـةَ مُهْـري عِنْـدَ غَيْـرِكُمُ … وَبُـدِّلَ العُـذْرُ[7] بِالفُسْـطاطِ وَالرَّسَـنُ

[1] يَهْماء: الفَلاة التي لا ماء فيها ولا عَلَمَ فيها ولا يُهتدَى لطُرُقِها، واليَهْماء فلاةٌ مَلْساء ليس بها نبتٌ. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. المادة (ي. ه. م).

[2] الرَّواسِمُ والرَّسيمُ: ضرب من سير الإبل سريع. **المصدر نفسه**. المادة (ر. س. م).

[3] الثَّفِنُ : ثَفِناتُ البعير: ما أصاب الأرضَ من أعضائه فغَلُظ كالركبتين وغيرهما. ابن فارس، أبو الحسن أحمد: **معجم مقاييس اللغة**. المادة. (ث. ف. ن).

[4] مَريري: أصل المرير الحبل الشديد الفتل، ويقال استمر مريره على كذا إذا استحكم أمره عليه، وقويت شكيمته فيه وألفه واعتاده. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين : **لسان العرب**. المادة (م. ر. ر).

[5] ارْعَوى: انزجر وارتدع. **المصدر نفسه**. المادة (ر. ع. ي)

[6] قَمِنُ: حَرٍ وخَليقٌ وجَديرٌ. **المصدر نفسه**. المادة (ق. م. ن).

[7] العُذْرُ : جمع عِذار، وهو ما كان على خد الفرس من اللجام. **المصدر نفسه**. المادة (ع. ذ. ر).

عِنْدَ الهُمامِ أبي المِسكِ الذي غرِقَتْ — في جُودِهِ مُضَرُ الحَمْراءِ[1] وَاليَمَنُ
وَإنْ تَأَخَّرَ عَنّي بَعْضُ مَوْعِدِهِ — فَما تَأَخَّرُ آمالي وَلا تَهِنُ
هُوَ الوَفِيُّ وَلَكِنّي ذَكَرْتُ لَهُ — مَوَدَّةً فَهْوَ يَبْلُوها وَيَمْتَحِنُ[2]

جاء توزيع الحركات، قصيرها وطويلها، التي بلغ عددها في الأبيات (273)على النحو الآتي:

نوع الحركة	العدد الكلي للحركة		الحركات القصيرة		الحركات الطويلة	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة
الفتحة	134	%49	108	%40	26	%9
الكسرة	78	%29	56	%21	22	%8
الضمة	61	%22	48	%17	13	%5
المجموع	**273**		**212**		**61**	

جاء التكرار الأكثر في هذه الأبيات للفتحة بنوعيها، القصير والطويل، فقد تكررت (134) مرة، ونسبتها حوالي (49%)، تليها الكسرة بنوعيها، القصير والطويل، التي وردت (78) مرة، ونسبتها حوالي (29%)، وأخيراً الضمة بنوعيها، القصير والطويل، وقد تكررت (61) مرة، ونسبتها حوالي (22%).

يتبين لنا من خلال الإحصاء السابق أنّ القصيدة ذات وضوح سمعيٍّ عالٍ؛ ففيها من الحركات الطويلة (61) حركة، ومن الحركات القصيرة (212) حركة، ولا شكَّ أنَّ هذا الوضوحَ السمعيَّ العالي، المتحقّق بتوالي الفتحة فالكسرة فالضمة، يوائمُ هدف هذه القصيدة، ألا وهو الشّكوى، وإظهار الشّوق لسيف الدولة، ومن ثم تنبيه كافور إلى تأخره في عطائه.

كما نقرأ أيضاً، الحضور اللاّفت للفتحة بنوعيها، التي من شأنِها أن تعكسَ باتّساعِها في النطق، سعة صبر المتنبي، وسعة آماله، التي لا تضعف، بموعد كافور، وأنه لن يتأخر عنه فيما

---

[1] هو مضر بن نزار، وإنما قيل له ذلك؛ لأنّ نزاراً لما مات تحاكم أولاده، ربيعة، ومضر، وإياد، وأنمار، إلى جرهم في قسم ميراثه، فأعطى ربيعة الخيل، وأعطى إياد الغنم، وأعطى مضر الذهب، وقبّة حمراء، فسمي بذلك، وأعطى أنمار الحمار والأرض، وما شاكلها. ينظر:البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي.** 369/4 –370.

[2] **المصدر نفسه.** 368/4 –370.

يؤمله من موعده، ولا يضعف رجاؤه عنده وإن تأخّر بعض موعده، وهو أراد أن يشير إلى ما وعده به من خطة الولاية.

ولاحظنا تفوق الضمة القصيرة على الكسرة القصيرة، فاستدارة الشفتين في الضمة لتضييق مجرى الهواء الخارج، وارتفاع اللسان مضيِّقا الفم، وكذلك تخلّف اللسان نحو الخلف باتّجاه الحنك الأعلى[1]، تحمل الدلالة على كظم الغيظ داخل الذات؛ كما أنه يوحي بموقف المتنبي العاجز عن فعل أي شيء لكافور سوى الانتظار.

أما الكسرة بنوعيها فنلمح فيها ثقل فراق سيف الدولة على المتنبي تارة، وثقل أمر استجداء كافور على نفسه المتعالية للحصول على الإمارة منه تارةً أخرى؛ لثقلها في النطق، كما يقول الفراء: "إن لمخرج الكسرة مؤونة على اللسان والشفتين، يمال أحد الشدقين إلى الكسرة فترى ذلك ثقيلاً"[2].

وقد وردت الحركات المفخّمة في هذه الأبيات (17) مرة، حيث وردت الفتحة المفخّمة (12) مرة منها (5) مرات جاءت فيها الفتحة مفخمة تفخيماً كلياً، و(7) مرات جاءت فيها الفتحة مفخمة تفخيماً جزئيا، على حين وردت الكسرة المفخمة (4) مرات، منها (3) مرات وردت فيها الكسرة مفخمة تفخيما جزئياً، وجاءت مفخمة تفخيماً كلياً مرة واحدة فقط، أما الضمة المفخمة فلم ترد سوى مرة واحدة وهي ضمة مفخمة تفخيماً كلياً.

ولعلّ قلّة الحركات المفخّمة في هذه الأبيات تعود إلى الحزن الشديد الذي سيطر على المتنبي نتيجة بعده عن سيف الدولة، وشدّة شوقه إليه، حيث سبب فراقه لسيف الدولة جرحاً لم يندمل بعد، وقد كان غائراً بمقدار حبه له؛ لذلك لم يبدأ بمدح كافور إلا بعد أن أنشد أبياته الأولى في ذكر البعد الذي حصل بينه وبين سيف الدولة، وما سببه له هذا البعد من ألم، ونتيجة الضّربة التي وجهها كافور له بعدم وفائه بوعده له؛ وهي معانٍ يلائمها من الأصوات أسهلها نطقاً،

---

[1] ينظر: بشر، كمال: **علم اللغة العام / الأصوات العربية**. ص143.

[2] **معاني القرآن**. 13/2.

والأصوات المرقّقة أسلس، وأيسر نطقاً من الأصوات المفخّمة التي يشترك في إنتاجها أغلب أعضاء النطق.

إذن نرى من خلال دراستنا لأبيات القصائد الثلاث السابقة أنّ الفتحة بنوعيها كانت هي المسيطرة عليها وإن اختلفت نسبتها فيما بينها، فنسبتها في أبيات القصيدة الأولى حوالي(58%)، وفي أبيات القصيدة الثانية حوالي (51%)، وفي أبيات القصيدة الثالثة حوالي (49%) وهي نسب متقاربة، أما بالنسبة للكسرة والضمة فنلحظ سيطرة الضمة في الأبيات الأولى فنسبتها حوالي (23%)، أما الكسرة بنوعيها فجاءت نسبتها حوالي (19%)، وفي أبيات القصيدة الثانية سيطرت الكسرة على الضمة بنوعيها، فجاءت نسبة الكسرة حوالي(33%) أما نسبة الضمة فبلغت حوالي (16%)، وكان حضورها قليلا جداً، وهذا يلائم غرض القصيدة؛ وفي أبيات القصيدة الأخيرة ارتفعت نسبة الضمة القصيرة عنها في الأبيات السابقة لها ارتفاعاً ملحوظاً فبعد أن كانت نسبتها فيها حوالي (16%) أصبحت في هذه الأبيات حوالي (22%).

وبهذا نستطيع أن نقولّ إن الحركات كانت ملائمة للأغراض الشعرية، وقد عبرت أصدق تعبير عن أحاسيس الشاعر، كما كان الشاعر موفقاً في اختيار حركاته لملاءمتها لمقتضيات الحال، والمقام الذي قيلت فيه، وكانت عوناً للشاعر في إيصال أفكاره، وأحاسيسه، وعواطفه، وغاياته للمتلقي.

ثالثاً: دلالة المقاطع الصوتية:

عرفنا سابقاً أن التركيب المقطعي يمكن عدّه مساعداً في تحليل القصيدة الشعرية، والتعرف إلى دلالاتها من خلال بنيتها المقطعية، وستقوم الباحثة الآن بالتعرف إلى النظام المقطعي في بعض قصائد المتنبي في كافور، وربطه بالدلالات، والمضامين، والإيحاءات التي تبعثها القصيدة.

وسنبدأ بالأبياتِ (15 –24) التي اختارتها الباحثة من قصيدة تشتمل على (47) بيتاً قالها الشاعر في مدح كافور، ومطلعها (أغالب فيك الشوق والشوق أغلب):

(الطويل)

أَلا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَقولُ قَصِيدَةً فَــلا أَشْــتَكِي فيهــا وَلا أَتَعَتَّــبُ
وَبي مــا يَــذودُ الشِّــعْرَ عَنّــي أَقَلُّــهُ وَلَكِــنَّ قَلْبــي يــا ابنَــةَ القَــوْمِ قُلَّــبُ
وَأَخْــلاقُ كــافُورٍ إِذا شِــئْتُ مَدْحَــهُ وَإِنْ لَــمْ أَشَــأْ تُمْلــي عَلَــيَّ وَأَكْتُــبُ
إِذا تَــرَكَ الإِنْســانُ أَهْــلاً وَرَاءَهُ وَيَمَّــمَ كــافُوراً فَمَــا يَتَغَــرَّبُ
فَتًــى يَمْــلأُ الأَفْعــالَ رَأْيــاً وَحِكْمَــةً وَنَــادِرَةً أَحْيَــانَ يَرْضَــى وَيَغْضَــبُ
إِذا ضَرَبَتْ في الحَرْبِ بالسَّيْفِ كَفُّهُ تَبَيَّنْــتَ أَنَّ السَّــيْفَ بِــالكَفِّ يَضــرِبُ
تَزِيــدُ عَطَايــاهُ علــى اللّبْــثِ كَثْــرَةً وَتَلْبَــثُ أَمْــوَاهُ السَّــحابِ فَتَنْضُــبُ
أَبا المِسْكِ هل في الكأسِ فَضْلٌ أَنالُه فَــإِنّي أُغَنّــي مُنْــذُ حــينٍ وَتَشْــرَبُ
وَهَبْــتَ عَلــى مِقْــدارِ كَفَّــيْ زَمَانِنَــا وَنَفْسِي عَلــى مِقْــدارِ كَفّيْــكَ تَطْلُــبُ
إِذا لَــمْ تَــنُطْ بــي ضَــيْعَةً أَوْ وِلايَــةً فَجُــودُكَ يَكْسُــوني وَشُــغْلُكَ يَسْــلُبُ[1]

– جاءت المقاطع الصوتية لهذه الأبيات المأخوذة من القصيدة على النحو الآتي:

* **ألا لَيْتَ شعري هَلْ أقولُ قَصِـيدَةً:** ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح/ ص ح /ص ح ح/ ص ح/ ص ح ص.

فَلا أشْتَكى فيها وَلا أتَعَتّبُ: ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ح.

***وَبي ما يَذودُ الشِّعرَ عَنّي أقَلُّهُ:** ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح.

ولَكِنّ قَلبي يا ابنَةَ القَوْمِ قُلَّبُ: ص ح /ص ح ح/ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح / ص ح ح.

* **وَأخْلاقُ كافُورٍ إذا شِئْتُ مَدْحَهُ:** ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح/ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح.

[1] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي.** 1/ 304 –307.

وَإنْ لم أشأْ تُملي عَليّ وَأكْتُبُ: ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح /ص ح ص / ص ح / ص ح ح.

*** إذا تَرَكَ الإنْسَانُ أهْــلاً وَرَاءَهُ:** ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح/ ص ح ح.

وَيَمّمَ كافُوراً فَمَا يَتَغَرَّبُ: ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح.

*** فَتًى يَمْلأُ الأفْعالَ رَأيــاً وحِكْمَــةً:** ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ص/ص ح ح/ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ص ح/ ص ح ص.

وَنَادِرَةً أحْيَانَ يَرْضَى وَيَغْضَبُ: ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ص/ ص ح / ص ح ح.

*** إِذا ضَرَبَتْ في الحَرْبِ بِالسَّيْفِ كَفُّهُ:** ص ح/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح /ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ص /ص ح / ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح / ص ح ص/ ص ح / ص ح ح.

تَبَيَّنْتَ أنّ السَّيْفَ بِــالكَفِّ يَضْــرِبُ: ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ص/ص ح ص/ص ح / ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ص ح ص/ص ح/ ص ح ح.

*** تَزِيدُ عَطَايَاهُ على اللّبْثِ كَثْرَةً:** ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص.

وَتَلْبَثُ أمْوَاهُ السَّحابِ فَتَنْضَبُ: ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح /ص ح ص / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح.

* **أبا المِسْكِ هل في الكأسِ فَضْلٌ أنالُـــه:** ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ح.

فَإنّي أُغَنّي مُنْذُ حينٍ وتَشْرَبُ: ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص/ ص ح / ص ح ح.

* **وَهَبْتَ على مِقدارِ كَفّيْ زَمَانِنَـــا:** ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ح.

وَنَفْسِي عَلى مِقْدارِ كَفّيكَ تَطْلُبُ: ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص /ص ح ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح / ص ح ص/ ص ح / ص ح ح.

* **إذا لَمْ تَنُطْ بي ضَيْعَةً أوْ وِلايَةً:** ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح / ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح / ص ح / ص ح ص.

فَجُودُكَ يَكْسُوني وَشُغْلُكَ يَسْلُبُ: ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح.

رقم البيت	عدد المقاطع	عدد المقاطع القصيرة (ص ح)	عدد المقاطع المتوسطة	
			ص ح ح	ص ح ص
1	28	12	10	6
2	28	10	8	10
3	28	11	7	10
4	28	13	8	7
5	28	11	5	12
6	28	11	3	14
7	28	14	6	8
8	28	10	6	12
9	28	11	8	9
10	28	12	7	9
المجموع	**280**	**115**	**68**	**97**

يبين لنا الجدول السابق أنّ عدد المقاطع في الأبيات السابقة (280) مقطعاً، ولا يخفى علينا ما في هذه القصيدة من سلاسة وخفّةٍ، تعودُ إلى مقاطعِها التي تعدُّ أسهل المقاطع العربيّة في النطق؛ ففيهما (165) مقطعاً متوسطاً، ونسبتها حوالي (59%) من مجموع المقاطع في القصيدة، توزعت على (97) مقطعا متوسطا مغلقاً، ونسبتها حوالي(60%) من مجموع المقاطع المتوسطة في القصيدة، و(68) مقطعاً متوسطاً مفتوحاً، ونسبتها حوالي (40%) من مجموع المقاطع المتوسّطة في القصيدة ، وفيها (115) مقطعاً قصيراً، ونسبتها في النص حوالي (41%). وتعودُ هذه السّلاسة كذلك، إلى الترتيب السّلس الذي تنتظمُ فيه هذه المقاطع.

ومن شأن هذا النظامِ المقطعيِّ المتناسب المتناسق، أن يحقّق في هذه القصيدة، نغماً موسيقياً منسجماً خاصاً، من شأنه أن يثيرَ فينا انتباهاً عجيباً، فهو كالعقد المنظوم، تتّخذُ الخرزةُ من خرزاتِه في موضع ما، شكلاً خاصاً، وحجماً خاصاً، ولوناً خاصاً[1].

[1] أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشعر**. ص13.

ويتبين لنا كذلك، سيطرة المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص)، على المقاطع المتوسطة المفتوحة (ص ح ح)، وهي، أي المقاطع المتوسّطة المغلقة، مقاطع ضعيفة لكـون اللُّـب فيهـا مكوّناً من حركة قصيرة، متلوّة بما لا يزيد عن صامت قصير واحد، مما يجعل زمن النّطق بها قصيراً، ولا يتجاوز مورا واحدة (Mora)[1]، وقصر الزّمن النُّطقي لهذه المقـاطع يلائـم هـذه القصيدة؛ لأنّها في المديح، وهذا الغرض الشعري يلائمه الإيقاع السريع الذي يتمثّل بهذا المقطع؛ لما في نطقِ هذا النوع من المقاطع، من إيقافٍ للنَّفسِ، ومنع من الامتداد.

كما أنَّ المقاطع المتوسطة المغلقة من شأنِها أن تعكسَ، بانقطاع النَّفسِ معهـا، وعـدِم امتدادِه، حالة السّكون وعدم الرّضا عن الممدوح ولا عن النَّفْس؛ وبخاصة أن كافوراً يسر بهـذا المدح، ولكنه يحرِمه حظّه من الهبات. وهـذا مـا عبّـر عنـه بشـكل خـاص فـي البيـت الثامن، حيث يقول مستبطئاً ما عنده:

أبا المِسْكِ هل في الكأسِ فَضْلٌ أنالُه فَـإنّي أُغَنّـي مُنْـذُ حـينٍ وتَشْـرَبُ

وقد تكرر المقطع (ص ح ص) في هذا البيت (12) مرة من أصل (28) مـرة وردت فيها المقاطع المتوسّطة، المغلقة والمفتوحة، والقصيرة في القصيدة، ليؤكـد، بانغلاقـه، دلالـة السّخط، وعدم الرضا عن كافور الذي لا يعطيه حقوقه عنده. على الرغم من أنه لقي من كـرم كافور ما جعله في مصاف الأغنياء، ولكنّه يقصد بطلبه هذا أن يتولى (ولاية) أو(إمارة)، وقد ألحّ الشاعر على كافور للحصول على مبتغاه منه.

أما المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح)، وهو مقطعٌ قويٌّ لكونه يتكون من صـامت متبوع بحركة طويلة، وهذا النّوعُ من المقاطع، يستغرق نطُقه بحركتِهِ الطويلةِ زمًنا أطولَ، من الذي يستغرُقه المقطعُ القصيرُ، والمقطعُ المتوسط المغلق؛ ممّا جعله يتوافق مع حالات الوصـل والمد المتتابعة في القصيدة، وهذه الحالات بدورها ترتبط بالحالة النفسية للشـاعر، والعواطـف التي تجسدها القصيدة، فهذه المقاطع تعكس لاعتمادها على الحركة الطويلة، التـي تعبّـر عـن

[1] النوري، محمد جواد: **علم الأصوات العربية.** ص240.

الآهات المكتومة، مدى معاناة الشاعر في محاولته ردّ الاعتبار لنفسه التي عانت في حبّها لسيف الدولة.

والمقطع المفتوح، وهو مقطعٌ ذو وضوح سمعيٍّ عال، من شأنِه أن يعبّر بصفته هذه، عن حالات الانكسار والضّياع التي يعيشها المتنبي.

ثم إنّ اعتماد المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح) في نهايات الأبيات، للصفتين اللتين ذكرناهما سابقاً، يتوافق والآهات الحبيسة، فتخرج الأصوات ممدودة لتعبر هذه الحالة الشعورية وتعبر عن النغمة الصاعدة التي تشكل متنفساً عن الذّات[1].

ونقرأ أيضاً من خلال الكتابة المقطعية للأبيات السابقة، أنّ جميع الأبيات ابتدأت بالمقطع القصير، وهذا يعود إلى سهولته في النطق، فاعتماده في بدايات الأبيات يثير الإحساس بالسرعة، ويتناسب مع التّصاعد النّغمي الذي من شأنه بتسلسله المترابط أن ينقل أحاسيس السامع من درجة إلى درجة أعلى منها.

وقال في عشرة الأبيات الأول من القصيدة التي تتألف من (30) بيتاً، والتي هجا بها كافوراً يوم عرفة قبل مسيره من مصر بيوم واحد:

(البسيط)

عيدٌ بِأيَّةِ حالٍ عُدْتَ يا عيدُ	**بِمَا مَضَى أمْ بِأمْرٍ فيكَ تجْديدُ**
أَمّا الأحِبَّةُ فَالبَيْداءُ دونَهُمُ	**فَلَيْتَ دونَكَ بِيداً دونَهَا بِيدُ**
لَوْلا العُلى لم تجُبْ بي ما أجوبُ بها	**وَجْناءُ[2] حرْفٌ وَلا جرْداءُ[3]قَيْدودُ[4]**
وَكانَ أطْيَبَ مِنْ سَيْفي مُضاجَعَةً	**أشْباهُ رَوْنَقِهِ الغِيدُ الأَماليدُ[5]**
لَمْ يَتْرُكِ الدَّهْرُ مِنْ قَلْبي وَلا كَبِدي	**شَيْئاً تُتَيِّمُهُ عَيْنٌ وَلا جِيدُ**

---

[1] مبروك، مراد عبد الرحمن: **من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري**. ص217.

[2] وَجْناء: ناقة وَجْناءُ: تامة الخَلْق غليظة لحم الوَجْنةِ صُلْبة شديدة، مشتقة من الوَجين الي هي الأرض الصلبة أو الحجارة، وقال قوم: هي العظيمة الوَجْنَتَين. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. المادة (و. ج. ن).

[3] جَرْداء: الأَجردُ الفرس الذي رقَّ شعره وقصر. **المصدر نفسه**. المادة (ج. ر. د)

[4] قَيْدود: الفرس الطّويلة. **المصدرنفسه**. المادة (ق. و. د) .

[5] الأَماليدُ: مفرها الأُمْلودُ، والأُمْلودُ من النساء: النّاعِمة المُسْتَوِية القامة. **المصدر نفسه**. المادة (م. ل. د) .

يـــا سَـــاقِيَيَّ أخَمْـــرٌ فـــي كُؤوسِـــكُما	**أَمْ فـــي كُؤوسِـــكُمَا هَـــمٌّ وَتَسْـــهيدُ؟**
أصَـــخْرَةٌ أَنَـــا، مـــا لـــي لا تُحَرِّكُنـــي	**هَـــذِي المُـــدامُ وَلا هَـــذي الأغَارِيـــدُ**
إذا أرَدْتُ كُمَيْـــتَ[1] اللَّـــوْنِ صَـــافِيَةً	**وَجَـــدْتُهَا وَحَبيـــبُ الـــنَّفْسِ مَفْقُـــودُ**
مـــاذا لَقِيْـــتُ مِـــنَ الـــدّنْيَا وَأعْجَبُـــهُ	**أَنّـــي بِمَـــا أنَـــا شَـــاكٍ مِنْـــهُ مَحْسُـــودُ**
أمْسَـــيْتُ أرْوَحَ مُثْـــرٍ خَازِنـــاً وَيَـــداً	**أنَـــا الغَنِـــيُّ وَأمْـــوَالي المَوَاعِيـــدُ[2]**

جاءت النسيج المقطعي لهذه الأبيات من القصيدة على النحو الآتي:

***عيدٌ بأيّةِ حالٍ عُدتَ يا عيدُ:** ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ح.

بمَا مَضَى أمْ بأمْرٍ فيكَ تجْديدُ: ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ح.

* **أمّا الأحِبّةُ فالبَيْداءُ دونَهُمُ:** ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ح.

فَلَيتَ دونَكَ بِيداً دونَهَا بِيـــدُ: ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ح.

* **لَوْلا العُلى لم تجُبْ بي ما أجوبُ بهَا:** ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح/ ص ح ص/ ص ح ح/ص ح ح/ص ح/ ص ح ح/ ص ح / ص ح / ص ح ح.

وَجْنَاءُ حَرْفٌ وَلا جَرْداءُ قَيْـــدودُ: ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ح.

* **وكَانَ أطيَبَ مِنْ سَيفي مُعانَقَةً:** ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ص.

---

[1] كُمَيْت: من أَسماء الخمر فيها حُمرة وسواد. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب**. المادة (ك. م. ت) .

[2] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**.2/ 139- 142.

أشْبَاهُ رَوْنَقِهِ الغِيدُ الأمَاليــدُ:ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ح.

* **لم يَترُكِ الدّهْرُ مِنْ قَلبي وَلا كبدي**: ص ح ص/ص ح ص / ص ح/ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح /ص ح ص/ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ح.

شَيْئاً تُتَيّمُهُ عَينٌ وَلا جِيدُ: ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ح.

* **يا سَاقِيَيَّ أ خَمْرٌ في كُؤوسكُما**: ص ح ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ص/ ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ح.

أمْ في كُؤوسِكُمَا هَمٌّ وَتَسهيدُ؟: ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ح.

* **أصَخْرَةٌ أنَا، ما لي لا تُحَرّكُني**: ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ح.

هَذِي المُدامُ وَلا هَذي الأغَارِيدُ: ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ح.

* **إذا أرَدْتُ كُمَيْتَ اللّوْنِ صَــافِيَةً**: ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح /ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ص.

وَجَدْتُهَا وَحَبيبُ النّفسِ مَفقُــودُ: ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ح.

* **ماذا لَقيتُ منَ الدّنْيَا وَأعْجَبُــهُ**: ص ح ح / ص ح ح/ ص ح / ص ح ح/ ص ح / ص ح / ص ح ص/ ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ح.

أني بمَا أنَا شاكٍ مِنْهُ مَحْسُــودُ: ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ح.

***أمْسَيْتُ أرْوَحَ مُثْرٍ خَازِنــاً ويَــداً:** ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ص/ ص ح / ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح /ص ح ص/ ص ح / ص ح/ ص ح ص.

أنَا الغَنيّ وَأمْوَالي المَوَاعِيــدُ: ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ح.

رقم البيت	عدد المقاطع	عدد المقاطع القصيرة (ص ح)	عدد المقاطع المتوسطة	
			ص ح ح	ص ح ص
1	26	8	10	8
2	27	11	9	7
3	27	8	10	9
4	27	11	8	8
5	27	9	7	11
6	27	10	10	7
7	27	11	11	5
8	27	12	6	9
9	27	10	10	7
10	27	11	5	11
المجموع	**269**	**101**	**86**	**82**

نتبيَّن من الجدول السابق، أنَّ عدد المقاطع في القصيدة (269) مقطعاً، وفيها من المقاطع المتوسطة (168) مقطعاً ونسبتها حوالي (62%)، انقسمت إلى (86) مقطعاً متوسطاً مفتوحــاً، ونسبتها حوالي (51%) من مجموع المقاطع المتوسّطة. و(82) مقطعاً متوسطاً مغلقاً، ونســبتها حوالي (49%) من مجموع المقاطع المتوسّطة، وعدد مقاطعها القصيرة (101) مقطعاً، ونسبتها حوالي (38%) .

ويتبيّنُ لنا كذلك، أنَّ عدد المقاطع الصوتية في هذه القصيدة أقل مــن عــدد المقــاطع الصوتية في القصيدة السابقة؛ وفي هذه القلَة دلالــة علــى عــدم الارتيــاح النفســي والتــوتر والاضطراب الناتج عن الانتكاسات التي تعرض لها خلال حياته مع كافور الأخشيدي.

وللمقاطع المتوسطةِ المفتوحة، التي هي أكثرُ ورودًا في هذه الأبيات من المقاطع المتوسّطة المغلقة، والتي يستغرق نطُقها بحركتها الطويلة زمناً أطــول، مــن الــذي يســتغرقه المقطــع القصير، والمقطع المتوسّط المغلق، أن تدعم دلالة التشاؤم عند المتنبي، هذا التشاؤم الذي من أهم مظاهره في هذه القصيدة هجاؤه لكافور؛ وهو لم يهج كافوراً فحســب، وإنمــا هجــا الــزمن، والأصدقاء، والجنس البشري كله.

وتوحي المقاطع المتوسّطة المفتوحة، بطولِها النطقيِّ، وامتداد حركاتِها الطويلةِ، بامتدادِ معاناته مع الحاسدين الذين يحسدونه على الرغم من أنه لم يحصل على شيء مما طمــح إليــه، اللهم إلا الآمال والوعود الكاذبة، فهي كلّ ما ناله في هذه الدنيا، فهم يحسدونه على الشــكوى، ويحسدونه على لا شيء.

أما المقاطع المغلقة فتوحي لانغلاقها، وانقطاع النّفس معها، وقصر زمن النطــق بهــا مقارنة بالمقطع المتوسط المفتوح بحالة اليأس وانقطاع الأمل التي وصل إليهــا المتنبــي. فقــد تنازعت قلبه كل أسباب همه ويأسه: همُّ الحب لسيف الدولة ويأسه من اللقــاء، وهــم السياســة ويأسه من إدراكالمطالب وتحقيق الآمال[1].

كما نقرأ من خلال الكتابة المقطعية للقصيدة أن المقاطع التي جاءت في بدايات الأبيــات قد تنوعت بين مقطع قصير (ص ح)، ومقطع متوسط مفتوح (ص ح ح)، ومقطع متوسط مغلق (ص ح ص)، وفي هذا دلالة على حالة التشتت، والضياع، وعدم الاستقرار النَفسي التي يعاني منها الشاعر بعد أن بقي حبيساً في قبضة كافور من سنة 346هــ إلى سنة 350هــ وهو يكظم هماً يذيب القلوب.

[1] شاكر، محمود محمد: **المتنبي رسالة في الطريق إلى ثقافتنا**. القاهرة: مكتبة الخانجي. 1987. ص369.

أما نهايات الأبيات فقد جاءت جميعها على المقطع المتوسّط المفتوح (ص ح ح)، وهذا المقطع عبارة عن صوت الدال الانفجاري المحرك بالضمة القصيرة، ومن شأن انفجارية هذا الصوت، بما تحدُثه من هزّةٍ صوتيّة، أن توقظ الذّهن على ما وصفه لنا المتنبي من سوء حاله، ثم إنه حرّك صوت الدال بالضمّة القصيرة التي أشبعت لتتحول إلى ضمّة طويلة، ليفسح المجال بحركته الطّويلة للمدّات والآهات التي تخرج من نفس أضناها ما لاقته من خسارة وانكسار.

كما أعطى هذا المقطع القصيدة، لوضوحه السمعي وقوته، وضوحاً سمعياً، وموسيقى شجيّة تتوافق مع موضوع القصيدة، ومع الحالة النفسية للشاعر.

ونقرأ كذلك من الجدول، أن عدد المقاطع جاء في كل بيت من الأبيات المختارة (27) مقطعاً، ولهذا انعكاسه على عدد المقاطع في شطري الأبيات، فلم تأت متساوية العدد فهي في أحد الشطرين (13) مقطعاً، وفي الآخر (14) مقطعاً. مما يؤكد دلالة الزعزعة النابعة من الداخل. ولعل مجيء عدد المقاطع مفرداً يوحي بحالة الوحدة والانعزال التي يعيشها المتنبي.

سنقوم الآن بدراسة القصيدة الآتية المشتملة على (10) أبيات هجا فيها المتنبي كافور الإخشيدي هجاء مقذعاً، فقال:

(الوافر)

أمَا فـي هَـذِهِ الـدّنْيَا كَـرِيمُ   تَـزُولُ بِـهِ عـنِ القَلْبِ الهُمُـومُ
أمَا فـي هَـذِهِ الـدُّنْيَا مكَانٌ   يُسَـرّ بأَهْلِهِ الجـارُ المُقِـيمُ
تَشَابَهَتِ البَهَـائِمُ وَالعِبِـدّى   عَلَيْنَـا وَالمَـوَالي وَالصَّـميمُ
وَمَا أدري أذا داءٌ حَـديثٌ   أصَابَ النّاسَ أمْ داءٌ قَـديمُ
حَصَلْتُ بأرْضِ مِصرَ على عَبيدٍ   كَـأَنّ الحُـرَّ بَيْـنَهُمُ يَتِـيمُ
كَـأَنّ الأسْـوَدَ اللابـيّ فـيهِمْ   غُـرَابٌ حَوْلَـهُ رَخَـمٌ وَبُـومُ
أَخَـذْتُ بِمَدْحِـهِ فَرَأَيْـتُ لَهْـواً   مَقَـالي لِلأُحَيْمِـقِ يـا حَلِـيمُ
ولَمّـا أنْ هَجَـوْتُ رَأَيْـتُ عِيًّـا   مَقَـاليَ لابـنِ آوَى يـا لَئِـيمُ

فَهَـلْ مِـنْ عـاذِرٍ فـي ذا وَفـي ذا　　فَمَـدْفُوعٌ إلـى السّـقَمِ السَّـقيمُ

إذا أتَـتِ الإسَـاءَةُ مِـنْ لَئـيمٍ　　ولَـمْ ألُـمِ المُسِـيءَ فَمَـنْ ألـومُ[1]

وقد جاءت المقاطع الصوتية لهذه القصيدة على النحو الآتي:

* **أمَا في هَذِهِ الدّنْيَا كَرِيمٌ:** ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ح .

تَزُولُ بِهِ عنِ القَلبِ الهُمومُ: ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ح.

* **أمَا في هَذِهِ الدُّنْيَا مَكَانٌ:** ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص.

يُسَرّ بِأَهْلِهِ الجارُ المُقيمُ: ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ح.

* **تَشَابَهَتِ البَهَائِمُ وَالعبِدّى:** ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ح.

عَلَيْنَا وَالمَوَالي وَالصَّميمُ : ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ح.

* **وَمَا أدري إذَا داءٌ حَديثٌ:** ص ح / ص ح ح/ ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ص.

أصَابَ النّاسَ أمْ داءٌ قَديمُ: ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ح.

[1] البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي.** 4/ 282– 283

* **حَصَلْتُ بأرْضِ مِصرَ على عَبيدٍ**: ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ص.

كَأَنّ الحُرَّ بَيْنَهُمُ يَتيمُ: ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ح.

* **كَأَنّ الأسْوَدَ اللابيّ فيهِمْ**: ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ص.

غُرَابٌ حَوْلَهُ رَخَمٌ وَبُومُ: ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ح.

* **أخَذْتُ بِمَدْحِهِ فَرَأَيْتُ لَهْـواً**: ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ص.

مَقَالي لِلأُحَيْمِقِ يا حَليمُ: ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ح.

* **ولَمّا أنْ هَجَوْتُ رَأَيْتُ عِياً**: ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ص.

مَقَالي لابنِ آوَى يا لَئيمُ: ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ح.

* **فَهَلْ مِنْ عاذِرٍ في ذا وَفي ذا**: ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ح.

فَمَدْفُوعٌ إلى السّقَمِ السَّقيمُ: ص ح / ص ح ص / ص ح ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ح.

***إذا أتَتِ الإسَاءَةُ مِنْ وَضِيعٍ:** ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ص.

ولَمْ ألُمِ المُسِيءَ فَمَنْ ألومُ: ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ح.

رقم البيت	عدد المقاطع	عدد المقاطع القصيرة (ص ح)	عدد المقاطع المتوسطة	
			ص ح ح	ص ح ص
1	23	8	10	5
2	23	8	8	7
3	24	10	8	6
4	22	6	10	6
5	25	12	5	8
6	23	8	6	9
7	25	12	6	7
8	23	8	8	7
9	23	8	8	7
10	26	14	6	6
المجموع	**237**	**94**	**75**	**68**

يتضح لنا من خلال الجدول أعلاه، أن عدد المقاطع الصوتية في الأبيات السابقة (237) مقطعاً، وفيها من المقاطع المتوسطة (143) مقطعاً، ونسبتها حوالي (60%)، انقسمت إلى (75) مقطعاً متوسطا مفتوحاً، وقد بلغت نسبتها(52%) من مجموع المقاطع المتوسطة، و(68) مقطعاً متوسطاً مغلقاً، ونسبتها حوالي (48%) من مجموع المقاطع المتوسطة في القصيدة، وفيها من المقاطع القصيرة (94) مقطعاً ونسبتها حوالي (40%).

ومن شأن هذا النّظام المقطعيّ الذي تتزاحم فيه المقاطع المتوسّطة المغلقة الثمانية وستون، والمقاطع القصيرة الأربعة وتسعون، أن يحمل دلالة الاضطراب والتوتر التي سيطرت على نفس الشاعر حين كتب هذه القصيدة، وبالنظر إلى هذه القصيدة فإن القارئ يستشعر فيها

بوضوح معاني اليأس من تقلّبات الزّمان مقروناً بالهجاء المقذع لكافور، هذه المعـــاني التـــي لا يمكن أن تمرَّ بذهن إنسان دون أن تصحب معها شعوراً بالاضطراب والتوتّر، ممّا يؤدّي إلـــى زيادة خفقان القلب وسرعة ضرباته، ولهذا انعكاسه على نوع المقاطع الصوتية التي يســـتخدمها الشاعر في قصيدته، فتأتي المقاطع بذلك منسجمة مع الحالة النّفسيّة المضطربة للشّاعر.

ولهذه القصيدة إيقاعها المقطعيّ الذي يوائم مضمونها؛ فإنّنا لنستشعر دلالـــة الاســـتهزاء والتصغير من قدر كافور، في انطلاقِ اللسان سلسًا، بتتـــابع المقـــاطع المتوسّـــطةِ المفتوحـــة، والمتوسّطة المغلقة، والمقاطع القصيرة، في نسقٍ عذب.

بالإضافة إلى ذلك نرى غلبة المقطع المتوسّط المفتوح على المقطع المتوسّط المغلـــق؛ وهو لامتداد النفس معه، يوحي بالشكوى من الدنيا التي خلت من الكرام وقد عمها اللؤم والأذى، حيث صار العبيد هم أصحاب الملك على حين لا يستحقه إلا الكرام والأحرار الـــذين أصـــبحوا مجفوين مهانين كالأيتام.

ومن شأن المقاطع المتوسّطة المغلقة في القصيدة أن تشعر، كلّما انقطع النَّفس مع نطـــقِ كلٍّ منها، بشدّةِ ضيق المتنبي ممّا حصل معه بعد تركه سيف الدّولة واضطراره مَـــدْح كـــافور، وبشدّة كرهه لكافور، وسخطه عليه.

كما أنّ هذه المقاطع، لعدم امتداد الصوت معها، تحمل دلالة الإلزام والإكراه، فالمتنبي قد أكره على مدح كافور لذلك كان في معظم مدحه له ساخراً لاهياً.

أما عدم ثبات القصيدة على عدد واحد للمقاطع في جميع أبياتها حيث يتغير عددها مـــن بيت لآخر، فالبيت الرابع اشتمل على (22) مقطعاً صوتياً، والأبيات الأول والثـــاني والســـادس والثامن، والتاسع اشتملت على (23) مقطعا صوتياً، والبيت الثالث اشتمل علـــى (24) مقطعـــاً صوتياً، والبيتان الخامس والسابع اشتملا على (25) مقطعاً صوتياً؛ وأما البيت العاشر فقد اشتمل على (26) مقطعاً صوتياً، وإن دلّ هذا على شيء، فإنّه يدل على الهزّة النَّفْسيّة التي يعاني منها الشاعر، وعدم شعوره بالرضا والارتياح.

أما نهاية الأبيات فقد جاءت على المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح)، هــذا المقطــع الذي يتشكل من صوت الميم الذي يوحي بالحزن والأسى، والحركة القصيرة الضمة هذه الحركة التي توحي لضيقها بضيق الشاعر وتبرمه من كافور، ولذلك نرى أن الشــاعر أعطاهــا هــذا الإشباع الذي مكنه من التعبير عمّا في نفسه من ضيق وكره لكافور.

خصائص النسيج المقطعي في الكافوريات:

- التزمت الأبيات، موضع الدرس، من شعر المديح [1]بعدد ثابت للمقاطع الصوتية، وقــد جاء عددها (28) مقطعاً في كل بيت من أبياته الشعرية، أما في شعر الهجاء [2]فقد اختلف عدد المقاطع من بيت إلى آخر، بل اختلف عددها بين شطري البيت في البيت الشّــعري الواحد. وفي شعر الشّكوى[3] التزمت الأبيات، إلى حد ما، بنفس عدد المقاطع الشــعّرية، ولكن عددها اختلف بين شطري البيت الشّعري الواحد.

- جاء عدد المقاطع في شعر المديح كبيراً؛ فقد بلغ عدد المقاطع فــي الأبيــات المختــارة (280) مقطعاً، وفي شعر الشكوى جاء عددها أقل مما هي عليه في شعر المــديح فقــد نزل إلى (269) مقطعاً، أما في شعر الهجاء فقد قل عدد المقاطع حتــى وصــل إلــى (237) مقطعاً، ولهذه القلة ارتباطها بالحالة النفسية والشعورية التي يكون عليها الشاعر عندما يكتب قصيدته، فكلما زاد عدد المقاطع دلّ ذلك على الارتياح، وكلما قــلّ عــدد المقاطع دل ذلك على التّوتّر والقلق، والضيق النفسيّ.

- نلحظ سيطرة المقاطع المتوسطة المغلقة(ص ح ص) على المقاطع المفتوحة (ص ح ح) في قصائد شعر المديح، وقد جاءت نسبتها حــوالي (60%) مــن مجمــوع المقــاطع المتوسطة في القصيدة، أما في شعر الشّكوى فقد سيطرت المقاطع المتوسطة المفتوحــة (ص ح ح) على المقاطع المتوسطة المغلقة، وقد بلغت نســبتها حــوالي (51%) مــن

---

[1] ينظر القصيدة، وتحليلها المقطعيّ . ص228– ص231.

2 ينظر القصيدة، وتحليلها المقطعيّ. ص233– ص236.

[3] ينظر القصيدة، وتحليلها المقطعيّ. ص238– ص241.

مجموع المقاطع المتوسطة، وكذلك الأمر بالنسبة لشعر الهجاء فقد سيطرت المقاطع المتوسطة المفتوحة على المقاطع المتوسطة المغلقة، وجاءت نسبتها حوالي (52%) من مجموع المقاطع المتوسطة في القصيدة؛ وقد جاءت النسب المئوية للمقاطع المتوسطة بنوعيها المغلقة والمفتوحة، والمقاطع القصيرة؛ في النماذج المختارة من قصائد المتنبي في كافور على النّحو الآتي:

رقم المقطوعة	عدد المقاطع	النسبة المئوية للمقاطع المتوسطة المغلقة	النسبة المئوية للمقاطع المتوسطة المفتوحة	النسبة المئوية للمقاطع القصيرة
الأولى	280	%60	%40	%41
الثانية	269	%49	%51	%38
الثالثة	237	%48	%52	%40
المتوسط الحسابي		%52	%48	%40

وربما يعود السَّبب في سيطرة المقاطع المتوسطة المفتوحة على شعر الشّكوى، والهجاء إلى قوة هذه المقاطع، وإلى وضوحها السّمعيّ؛ لأنها تتكون من حركة طويلة، والحركة الطويلة تختلف عن الحركة القصيرة في كوْن الزّمن، الذي يستغرقه النّطق بها أطول نسبياً؛ لكونِها بمكانةِ حركتين قصيرتين؛ فـ " الفرق بينَ حركةٍ قصيرة، وأخرى طويلة، هو تقريباً، مضاعفة القصيرةِ أو أكثر"[1]. وهذا الطول في زمن نطقها، إضافة إلى وضوحها السمعيّ، يتلاءمان مع أغراض الهجاء والشّكوى؛ لما في هذين الغرضين من مشقّة على النّفس، ثمّ إن الشاعر لا يكون عند النّظم فيهما في حالة من الارتياح النفسي كتلك التي يكون عليها عندما ينظم قصيدة في المدح.

---

[1] العاني، سلمان حسن: **التشكيل الصوتيّ في اللّغة العربيّة (فونولوجيا العربيّة)**. ترجمة ياسر ملاح. ط1. جدة: النادي الأدبي الثقافي. 1983.ص115.

الفصل الرابع

مقارنة صوتيّة دلاليّة في النماذج المختارة من السيفيات والكافوريات

- أولا: دلالة الصوامت (Consonants)
- الجهر والهمس (Voicedness and Voicelessness)
- التّفخيم والتّرقيق (Velarization and Palatalization)
- الاحتكاك والانفجار (Friction and Plosion)
- الأصوات المائعة / الرنانة (Liquid/Resonant Sounds)
- الصفير(Sibilation)
- التّركيب (Frication)
- ثانيا: دلالة الحركات (Vowels)
- ثالثا: دلالة المقاطع الصوتية (Sound Syllables)

الفصل الرابع

مقارنة صوتيّة دلاليّة في النماذج المختارة من السيفيات والكافوريات

مقدمة:

رأينا في الفصلين السابقين: الثاني والثالث، تجليات البنية الصوتية في قصائد المتنبي في كل من سيف الدولة، وكافور الإخشيدي، ولاحظنا كيف اختلفت طبيعة العلاقة التي تربطه بسيف الدولة عن تلك التي تربطه بكافور، وكيف انعكس هذا الأمر على طبيعة الأصوات المستخدمة في قصائده، وتشكل المقاطع الصوتية لديه.

وفي هذا الفصل، سوف تتناول الباحثة الموازنة بين طبيعة الأصوات الصامتة، بملامحها المميزة لها من جهر وهمس، وتفخيم وترقيق، وانفجار واحتكاك...، والحركات، وتشكّل البنية المقطعية، في قصائد المتنبي في كلّ من سيف الدولة وكافور، وستكون الأبيات المختارة من قصائد المتنبي في كلا الأميرين التي تمت دراستها في الفصلين السابقين، أي الثاني والثالث، هي المادة المرجعية لهذه الموازنة :

أولا: دلالة الصوامت (Consonants):

- الجهر والهمس (Voicedness and Voicelessness):

رأينا من خلال دراستنا للنماذج المختارة من شعر المتنبي في كلا الأميرين، سيف الدولة وكافور، في مبحث الجهر والهمس، تفوّق الأصوات المجهورة على المهموسة، وهذا أمر طبيعيّ، ذلك أن "الأحرف [الصوامت] المهموسة تحتاج للنطق بها قدراً أكبر من هواء الرئتين، مما تتطلبه نظائرها المجهورة، فالأحرف[الصوامت] المهموسة مُجهدة للتّنفُّس، ولحسن الحظّ نراها قليلة الشّيوع في الكلام ؛ لأن خمس الكلام، يتكون في العادة من أحرف [صوامت] مهموسة، وباقي الكلام أحرف [صوامت] مجهورة "[1].

---

[1] أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشعر**. ص 32.

وقد جاءت نسب الأصوات المجهورة والمهموسة في النماذج المختارة من قصائد المتنبي في كلا الأميرين على النحو الآتي:

نسب الأصوات المجهورة في قصائده في كلا الأميرين:

رقم المقطوعة	الغرض	النسبة المئوية للأصوات المجهورة في قصائد سيف الدولة	النسبة المئوية للأصوات المجهورة في قصائد كافور
1	المديح	%64.4	%68.3
2	---	%74.3	%67
3	العتاب	%65.8	---
4	الهجاء	---	%72
المعدل		**%68**	**%69.1**

نسب الأصوات المهموسة في قصائده في كلا الأميرين:

رقم المقطوعة	الغرض	النسبة المئوية للأصوات المهموسة في قصائد سيف	النسبة المئوية للأصوات المهموسة في قصائد كافور
1	المديح	%35.6	%31.7
2	---	%25.7	%33
3	العتاب	%34.2	---
4	الهجاء	---	%28
المعدل		**%32**	**%30.9**

يبين لنا الجدولان أعلاه، تقارب نسب الأصوات المجهورة والمهموسة في قصائد المتنبي في كلا الأميرين، وإن كانت نسبة الأصوات المجهورة في النماذج المختارة من قصائده في كافور أعلى بقليل من نسبتها في النماذج المختارة من قصائده في سيف الدولة، في حين أن نسبة الأصوات المهموسة في النماذج المختارة من قصائده في سيف الدولة أعلى بقليل من نسبتها في النماذج المختارة من قصائده في كافور، وقد يعود ذلك، في اعتقادي، إلى الحالة النفسيّة للشاعر، وطبيعة العلاقة التي تربطه بالأميرين، فهو في تعريضه بكافور يحتاج إلى النغمة الصاعدة في

مثل هذه الأصوات؛ التي تفسح له المجال للإفصاح بِحرِّيّة عمّا يحمل من شعور تجــاه كــافور؛ فالحالة الشعوريّة التي كان يعيشها شاعرنا، في تلك الحقبة، والتي سيطرت عليه، أدّت إلى رفع الصوت والجهر به، فزادت نسبة الأصوات المجهورة تمشياً مع المعنى، ومع مناسبة النظم، ومع الحالة التي كان عليها الشاعر عند إنشاء القصيدة، حيث "يكشف تجمّع الأصــوات المجهــورة، والمهموسة، في أبيات القصيدة، الخارطة[1] الدّلاليّة المرتبطة بالحالة النَّفْسيّة التي يتولد في ظلهــا الخطاب الشعريّ، وقد يحاكي هذا التنوع نوعاً من الانفعالات والمضامين، التي يريد الشّاعر أن يثيرها، أو تتسرّب عبر النّسيج الشّعريّ مع الدّلالات الخفيّة"[2]، وهو أيضاً بحاجة لمثل هذه النغمة الصاعدة في مدحه لسيف الدولة للإشادة به، كما ينبعث منها جهر الشاعر بفعل أميره وإقدامــه؛ لذلك تقاربت نسب الأصوات المجهورة والمهموسة في الأبيات موضع الدرس، من قصائده فــي الأميرين.

ولا بد من أن نشير هنا إلى تقارب نسب الأصوات المجهورة والمهموسة بين الأبيات الأولى التي قالها المتنبي[3] في مدح سيف الدولة، وأبياته الأولى في كافور[4]، وإن كانــت نســبة الأصوات المجهورة في أبياته في كافور أعلى إلى حد ما من نسبتها في أبياته في سيف الدولة، فبلغت نسبة الأصوات المجهورة في أبياته فــي ســيف الدولــة (64.4%)، أمــا الأصــوات المهموسة، فنسبتها (35.6%)، وبلغت نسبة الأصوات المجهورة في أبياته في كافور (68.3%)، أما الأصوات المهموسة فبلغت نسبتها (31.7%)؛ ولعل ذلك يعود بداية إلى اشتراك المقطوعتين في غرض المديح، وإن كانت أبياته في كافور تحمل في ظاهرها المديح وفي باطنها الهجاء، ثم إن المقطوعتين تشتركان في كونهما تمثلان أول قصيدة قالها أبو الطيب في مدح أميريه، ممــا يدع لنا مجالاً للقول بأن الوضع النفسي الذي قال فيه قصيدتيه، هو ذاته، فعندما بدأ بمدح سيف الدولة كان يعاني من الخيبة من كلّ ما مرّ به، وتمثّل له سيف الدولة منقذاً ومخلصاً مما عاناه، ويعانيه، وهكذا حاله عندما ذهب ليمدح كافور، فقد كان يعاني من شعوره بفقدان الأمل والخيبة

[1] الأصح أن نقول الخريطة.

[2] البريسم، قاسم: **منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري** . ص 49.

[3] ينظر الفصل الثاني من البحث. ص 96- ص 97.

[4] ينظر الفصل الثالث من البحث176- ص 177.

نتيجة انقطاع علاقته مع سيف الدولة، فبدأ ينظم شعراً في كافور بعد أن ألحّ عليه مطالباً إياه بالمدح، ولكنه لم يمدحه، بل مضى يسجل أحاسيسه التي لا يخفي منها شيئاً تجاه سيف الدولة، ولا يكتم حبه الشديد له، مما يجعلنا نقول إن الممدوح في القصيدتين هو سيف الدولة. هذه الأمور مجتمعة أدّت إلى تقارب نسب الأصوات المجهورة والمهموسة في المقطوعتين.

وإذا نظرنا في نسبة الأصوات المجهورة والمهموسة في المجموعتين الثانيتين في غرض المدح، نجد أن نسبة الأصوات المجهورة في أبياته في سيف الدولة [1] قد بلغت حوالي(74.3%)، في حين بلغت نسبتها في أبياته الثانية في كافور[2]حوالي(67%)، أي بفارق (7.3%) بين المجموعتين، كما ارتفعت نسبة الأصوات المهموسة في أبياته في كافور ونسبتها حوالي (33%)، عنها في أبياته في سيف الدولة حيث بلغت نسبتها حوالي (25.7%)، أي بفارق (7.3%)؛ ولنا، أن نرجع ذلك إلى أنّ مدح المتنبي لسيف الدولة كان مدحاً صادقاً، إضافة إلى شعوره بالارتياح النفسي في حلب، وثقته بأميره، كل هذه الأمور أعطت مساحة لحضور الأصوات المجهورة؛ لأن الشاعر في موقف يمدح فيه ممدوحه؛ مما يتطلب منه رفع الصوت والجهر به، حتى يصل صوته بارتفاع هذه الأصوات، ووضوحها السمعيّ العالي، فزادت نسبة الأصوات المجهورة، وقلت نسبة الأصوات المهموسة، تمشّياً مع الغرض.

وعن ارتفاع نسبة الأصوات المهموسة في أبياته الثانية في كافور نستطيع أن نقول: إن نطق الصوامت المهموسة يحتاج إلى جهد عضلي أقوى من الذي يستدعيه نطق الصوامت المجهورة؛ لأن انحباس الهواء فيها يكون أشد إحكاماً منه في الصوامت المجهورة، كما أن انطلاق الهواء ، أي انفراج الأعضاء، في الأولى المهموسة يكون أشد حدة منه في الثانية المجهورة، لا سيما الصوامت المهموسة (ت، ط، ك)[3]، وكان لهذا ارتباطه بالمشقّة التي يجدها شاعرنا في مدح كافور، إذ لا يراه كفؤاً لهذا المديح.

وبلغت نسبة الأصوات المجهورة في المقطوعة الأخيرة في العتاب الموجه إلى سيف

---

[1] ينظر الفصل الثاني من البحث. ص100- ص101.

[2] ينظر الفصل الثالث من البحث. ص180- ص181.

[3] السعران، محمود: **علم اللغة مقدّمة للقارئ العربيّ**. ص152.

الدولة[1] حوالي(65.8%)، في حين بلغت نسبتها في المقطوعة الأخيرة في الهجاء المقذع لكافور[2] حوالي(72%)، وتفوقت الأصوات المهموسة في أبياته الأخيرة في سيف الدولة حيث وصلت نسبتها إلى حوالي(34.2%)، على نسبة الأصوات المهموسة في أبياته في هجاء كافور التي بلغت حوالي(28%)؛ وبالإمكان أن نعلّل ذلك بأن المتنبي في عتابه لسيف الدولة كان في وضع من الانكسار والخذلان يلائمه استخدام الأصوات المهموسة، هذه الأصوات التي بمشقتها في النّطق، توحي بالمشقة التي يشعر بها الشاعر، وبقلة وضوحها السّمعيّ توحي بعدم قدرة شاعرنا على رفع صوته؛ لما يختنق في داخله من ألم نتيجة الجفوة التي لاقاها من أميره، كما أن هذه الأصوات التي تنتج بجهد مضاعف تلائم الخصومة التي حصلت بينهما بفعل الحاسدين، والتي تتطلب جهداً وتعباً تستمدهما من ملمح الهمس في هذه الأصوات المهموسة. أما في أبياته في كافور فقد قلت نسبة الأصوات المهموسة، وارتفعت نسبة الأصوات المجهورة، مما يدلّل على أن المتنبي قد تفاعل مع أصواته، حتى أصبحت الأصوات علامات راتبة على معان يصنع من فاعليّة كلّ منها مع الآخر، وجدليتها نبض الفعل الشعري[3] فقد أوحت الأصوات المجهورة، لما فيها من حركة تقرع الآذان بشدة، وصخب يوقظ الأذهان، ويبعث على وضوح المعنى، بما في داخل المتنبي، وبيّنت أنه عندما قال هذه الأبيات في هجاء كافور، قصد التعريض، وإسماع العالم أجمع بما نعته به من صفات، فهو جبان ظالم سفّاك مطبوع على الفساد والشر، مسلوب التَّرحُّم[4]

وعندما نعرف أن المتنبي لم يكن ممن يحسنون دغدغة المهجوّ، والهزء به بطريقة ناعمة، فهو لا يعرف إلا الطّعن الجارح البليغ، فيسخط بقوّة، ويثور بقوّة، ويرمي مهجوّه بقوّة، من غير تروّ ولا هوادة، ينفث كلّ حقده حتى لا يترك رجاء؛ لشدّة ما يضمر من سخط[5]، ندرك أنه لم يكن بدّ من سيطرة الأصوات المجهورة ، ذات الوضوح السمعي العالي، بنسبة كبيرة، في أبياته في هجاء كافور على الأصوات المهموسة.

[1] ينظر الفصل الثاني من البحث. ص103– ص104.

[2] ينظر الفصل الثالث من البحث. ص184– ص185.

[3] السعدني، مصطفى: **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث**. ص30.

[4] حسام زادة الرومي، عبد الرحمن بن حسام الدين: **رسالة في قلب كافوريات المتنبي من المديح الى الهجاء**. ص52.

[5] فاخوري، حنا: **تاريخ الأدب العربي**. بيروت: المكتبة البولسية. 1953. ص6.

ومن الجدير بالذكر هنا، أنّ ورود صوت الهمزة، الذي لا يتّصف بالجهر ولا الهمس على أرجح الآراء[1]،- في الكافوريات كان أكبر من وروده في السيفيات، فمن خـلال إحصـاء صوت الهمزة[2] في سيفيات المتنبي وجدت الباحثة أن نسبة ورودها فيها بلغت حـوالي(4.6%) في حين أنّ نسبة ورودها في الكافوريات بلغت حوالي (6.6%)، ولعل ذلك يعود إلى طبيعتـه النطقية التي تحول دون ملاءمته لغرض المديح، ووصف المعارك، كما هو الحال في سـيفياته، على حين أن هذا الصوت ملائم لغرض الشكوى، فقد ذاق شاعرنا مرارة الخيبة، وسـعى وراء العظمة، فعرف حُطْمَة الطّموح، وحَسَدَهُ الناس فآذوه، وآلموه، وأصبح صـدره ينفـث حممـاً، ونيراناً، فكان شعره ترجمان قلبه السّاخط، ولعلّ انتشار صوت الهمزة في الكافوريـات بهـذه الصورة مردّه إلى حزن شاعرنا الشديد على فراق سيف الدولة، إضافة إلـى مخـرج الهمـزة الحلقي الذي تختنق عنده العبرات؛ لذلك تفوّقت نسبة ورود الهمزة في شعره في كـافور علـى نسبة ورودها في شعره في سيف الدولة.

- التّفخيم والتّرقيق (Velarization and Palatalization):

لاحظنا، من خلال تتبع الأصوات المفخمة والمرققة في النماذج المدروسة مـن سـيفيات المتنبي وكافورياته، تفوّق الأصوات المرقّقة على نظائرها المفخّمة، وقد جـاءت نسـب هـذه الأصوات في تلك النماذج من شعره في كلا أميريه كما هو مبين في الجدولين الآتيين:

النسب المئوية للأصوات المرققة والمفخمة للأبيات المدروسة من شعره في الأميرين[3]:

	النسبة المئوية للأصوات المرققة	النسبة المئوية للأصوات المفخمة
السيفيات	%89	%11
الكافوريات	%93.6	%6.4

[1] ينظر الفصل الأول من هذا البحث. ص30- ص31.

[2] تم هذا الإحصاء ببرنامج الحاسوب (Microsoft Word).

[3] تمت دراسة مجموعتين من الأبيات في شعر المتنبي في سيف الدولة إحداهما في العتاب، والأخرى في المديح، وقد تساوت نسبة الأصوات المرققة والمفخّمة في كليهما؛ لذلك اكتفت الباحثة بإيراد نسبة واحدة. ينظر الفصل الثاني. ص 109- ص110. وينظر قصيدة المتنبي في كافور في الفصل الثالث من البحث ص189- ص190.

يبين لنا، الجدول أعلاه، تفوّق تيار الأصوات المرققة على نظائرها المفخّمة في شعر أبي الطيب في كلا أميريه، ولعلّ السّبب في تفوق هذه الأصوات، وقلّة الأصوات المفخمة، يعود إلى الجهد العضويّ العضليّ الذي تحتاجه الأصوات المفخّمة عند إنتاجها[1]، مقارنة بنظائرها المرقّقة.

كما يتضح، أن نسبة ورود الأصوات المفخّمة في أبياته في سيف الدولة بلغت حوالي(11%)، في حين بلغت نسبتها في أبياته في كافور حوالي (6.4%)، ولنا أن نقول: إن حضور هذه الأصوات بنسبة أكبر في الأبيات المدروسة من السيفيات، على قلّتها مقارنة بنظائرها المرقّقة، جاء ملائماً لغرض المديح الذي يحتاج لمثل هذه الأصوات؛ لما لها من رنة قوية في الآذان، " فإذا كثرت هذه الأصوات في ألفاظ الشعر...، أحسسنا في موسيقى هذا الشعر بقوّة وعنف لا نحسُّ بهما مع غيرها من الحروف [الأصوات]"[2]، لما توحي به من الضخامة التي من مهمتها تفخيم الجرس الذي يصاحب الحدث، مما أسهم في تجسيد الصفات التي رآها شاعرنا في أميره .

وعن قلة هذه الأصوات في أبياته في كافور نستطيع أن نقول إن شاعرنا، وهو في بلاط كافور كان يائساً من عطائه، فلم ينله ما أراد من السيادة، ولم يتركه يرحل، وفي مثل هذه الحالة كان من الطبيعيّ أن تقلّ نسبة الأصوات المفخّمة التي تحتاج إلى نوع من المشقّة أثناء النطق بها[3]، كما أن شاعرنا في موقف شعري يستلزم البعد عن مثل هذه الأصوات التي تحمل دلالة التفخيم والتعظيم، فهو يهجو كافوراً، ويصفه بالبخل، والكذب، وعدم إنجاز الوعد، وهي من أبشع الصفات، فما الداعي للتفخيم هنا؟

ولعل وجود مثل هذه الأصوات، على قلّتها، في أبيات المتنبي في كافور، عائد إلى أن هذه الأصوات تحمل دلالات التوتّر والانفعال[4]، مما ساعد على أن نستشعر منها الغصّة التي أعقبت تركه لسيف الدولة، وعمَّق دلالة ما يعاني منه شاعرنا عند كافور.

---

[1] البريسم، قاسم: **منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري**. ص50.

[2] أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشعر**. ص43.

[3] ينظر الفصل الأول من البحث. ص32- ص33.

[4] البريسم، قاسم: **منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري**. ص51.

وأكثر الأصوات المفخمة وروداً في قصائده في ممدوحيه هو صوت القاف المفخم تفخيماً جزئياً ، وإن كانت نسبة وروده في أبياته في سيف الدولة، التي بلغت حوالي (5%)، أعلى من نسبتها في أبياته في كافور حيث بلغت حوالي (2%)، ونستطيع أن نرجع ذلك إلى أن هذا الصوت الذي يصفه الأرسوزي بأنه: "للمقاومة"[1]، يفضي إلى أحاسيس من الصّلابة والشدة، وهي صلابة وشدّة أرادها في وصف سيف الدّولة، ووصف ما يشعر به من تعاظم نفسه معه. كما أن كَوْن هذا الصوت من الأصوات الشديدة الجرس، منح النّص جواً موسيقياً صاخباً، وقد استعمله شاعرنا استعمالاً موفقاً، حيث منح الخطاب الشعري إيقاعات متميزة تعمّق مضامين المعنى، وترسّخ دلالاته، وأفكاره.

ولنا، أن نرجع قلّة صوت القاف المفخّم تفخيماً جزئياً في أبياته المدروسة من شعره في كافور، إلى أنّ هذا الصّوت فيه مشقّة نطقيّة[2]؛ لما يحصل معه من توتّر في أعضاء النّطق في أثناء إنتاجه[3]، وبما أن العمل العضوي الذي يحتاج إلى جهد فسيولوجي من جهاز النطق، وشد عضليّ في أثناء النطق، قد يصاحبه عمل نفسي يعادل الجهد المبذول[4]، فقد قلت نسبته في أبياته في كافور؛ لأنه عندما مدحه لم يقصد من مَدْحِه إلا أن يكون هاجياً له ساخراً منه، وهذا الهجاء، وهذه السخرية لا تلائمهما هذه المشقة النطقية التي تكون عند إنتاج صوت القاف.

تلا صوتَ القاف المفخم تفخيماً جزئياً، في الأبيات المدروسة من السيفيات، صوتُ الضاد المفخم تفخيماً كلياً، فقد تكرر فيها بنسبة(1.5%) تقريباً، في حين جاء صوت الصاد المفخم تفخيماً كلياً تالياً لصوت القاف في أبياته موضع الدّرس من الكافوريات، وقد تكرر بنسبة (2%) تقريباً، ولعل مجيء صوت الضاد تالياً لصوت القاف في أبياته في سيف الدولة يعود إلى أن هذا الصوت

---

[1] الأرسوزي، زكي: **العبقرية العربية في لسانها**. ص48.

[2] ينظر رأي ابن جني الفصل الأول من البحث. ص66.

[3] ينظر الفصل الأول من البحث. ص32- ص33.

[4] البريسم، قاسم: **منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري**. ص50.

الذي يمتاز، بالإضافة إلى تفخيمه، باستطالته[1]؛ ليعطي، بكلّ ما يمتاز به من ملامح قوّة، دلالات التفخيم والتعظيم لممدوحه، وإيحاء، نستشفه من استطالته، بسعة اطلاع سيف الدولة على أمـــور الحرب والقيادة، فهو يمثّل، كما وصفه شاعرنا، القيادة الحكيمة التي تملك القدرة علـــى تقريـــر مصير الحرب، وتحقيق النصر على الأعداء.

وعن مجيء صوت الصاد تالياً لصوت القاف في أبياته في كافور، نرى أن ذلك يرجـــع إلى أنّ هذا الصوت إضافة إلى تفخيمه، تنصت آذاننا إلى صفيره، عندما يضيق مجرى الهـــواء عند مخرجه، فيحدث عند النّطق به صفيراً عالياً، يؤدي إلى تنبيه القارئ أو المســـتمع بجرســـه العالي إلى المعنى الكامن في الأبيات، فشاعرنا لا يتمالك كتم ضغائنه، وما يحمله في صدره من غيظ، وحقد على كافور. كما أن الصاد تضخّم الشعور بملمحها التمييزي الذي يمكن أن تنســـب إليه، إيحاء بالمبالغة في الوصف، ألا وهو التفخيم[2].

ويتبين لنا، من خلال تتبع صوت القافية في قصائده في الأميرين، أن المتنبي لم يعتمـــد الأصوات المفخمة قافية لقصائده في كافور الإخشيدي، فلم يأت روي أي قصيدة من هذه القصائد على هذه الأصوات، ولذلك ارتباطه بالمعنى العام للقصيدة، وبالحالة النفسية للشاعر، أما بالنسبة لقصائده في سيف الدولة فقد أتى صوت الضاد المفخم تفخيماً كليـــاً رويـــاً لمقطـــوعتين مـــن مقطوعاته، وقد مجّد فيهما سيف الدولة، ومدحه مدحا مجرّداً عن ذكر الوقائع، وثلاث قصـــائد على صوت القاف وصف فيها وقائعه مع الروم في قصيدتين، ومع العرب في القصيدة الأخرى.

---

[1] يقصد بالاستطالة " امتداد الصوت من أول حافة اللسان إلى آخرها ". حماد، محمد نمر: **إتحاف العباد في معرفة النطق بالضاد**. ص17. أو هي: "أن الصوت يشغل من طول اللسان مساحة تصل مخرجه بمخرج صوت آخر يجاوره ". شاهين، عبد الصبور: **في التطور اللغوي**. ط2. بيروت: مؤسسة الرسالة. 1985. ص210.

[2] حسان، تمام: **البيان في روائع القرآن، دراسة لغوية وأسلوبية للنّص القرآني**. ط1. القاهرة: عالم الكتب. 1993. ص293.

- **الاحتكاك والانفجار (Friction and Plosion) :**

رأينا، من خلال دراستنا للأبيات المختارة من قصائد المتنبي في كلا أميريه، أنّ الأصوات الانفجارية قد تفوّقت على نظائرها الاحتكاكية، وقد جاءت نسب الأصوات الانفجارية والاحتكاكية

في تلك الأبيات على النحو الآتي:

النسب المئويّة للأصوات الانفجارية في النماذج المختارة من قصائده في كلا الأميرين:

رقم المقطوعة	الغرض	النسبة المئوية للأصوات الانفجارية في قصائد سيف الدولة	النسبة المئوية للأصوات الانفجارية في قصائد كافور
1	المديح	%52.4	%62.4
2	الرثاء	%63.4	---
3	الهجاء	---	%60
المعدل		**%58**	**%61.2**

النسب المئويّة للأصوات الاحتكاكية والانفجاريّة في النماذج المختارة من قصائده في كافور:

رقم المقطوعة	الغرض	النسبة المئوية للأصوات الاحتكاكية في قصائد سيف الدولة	النسبة المئوية للأصوات الاحتكاكية في قصائد كافور
1	المديح	%47.6	%37.6
2	الرثاء	%36.6	---
3	الهجاء	---	%40
المعدل		**%42**	**%38.8**

لا بدّ لنا من أن نشير هنا، إلى تفوّق نسبة الأصوات الانفجارية في الأبيات المختارة من قصائد المتنبي في سيف الدولة على نظائرها الاحتكاكية، إذ بلغت نسبة الأصوات الانفجارية فيها حوالي (58%)، في حين بلغت نسبة الأصوات الاحتكاكية فيها حوالي (42%) ، وكذلك الحال مع الأبيات المختارة من قصائده في كافور، حيث تفوّقت الأصوات الانفجارية فيها، تفوّقاً

ملحوظاً، على نظائرها الاحتكاكية، إذ بلغت نسبة الأصوات الانفجارية فيها حوالي (61.2%)، في حين بلغت نسبة الأصوات الاحتكاكية فيها حوالي (38.8%).

نلاحظ من خلال الإحصاء السابق، تفوق نسب الأصوات الانفجارية على نظائرها الاحتكاكية في أبيات المتنبي في مديح سيف الدولة، ومن الممكن أن يعود هذا التفوق في نسبة الأصوات الانفحارية، إلى أن معظم شعره في أميره كان في غرض المديح، ووصف البطولة والمعارك، والإشادة بقوة سيف الدولة، وجيشه، والإفصاح عن حبّه له، ورغبته في أن يستأثر وحده بمدحه، وهذه الأغراض تحتاج إلى ما في الأصوات الانفجارية من شدّة[1]، ومن "عنصر انفجاري ينسجم وسرعة الأداء"[2] التي يحتاجها غرض المديح، وهي بذلك تتوافق مع قوة الإرادة التي يمتلكها سيف الدولة، وشدّته على الأعداء؛ لينسجم ذلك كله مع ما يتصف به سيف الدولة من صفات الشّجعان والفرسان. إضافة إلى حاجتها إلى الوضوح السمعي الذي تتّسم به الأصوات الاحتكاكية، هذا الوضوح الذي يساعد على حسن الاستماع لمثل هذه القصائد، وبالتالي الإقبال عليها، وفهمها، وحفظها، وهذا ما حصل فعلاً حيث بقيت قصائده حتى زمننا هذا موضع حفظ، ودرس، وهذا ما أرداه المتنبي لنفسه، ولممدوحه.

كما أسهم التّقارب في نسب هذه الأصوات وكميتها في إحداث بنية إيقاعية في قصائده الشعرية، وهذا الإيقاع شكّل وظيفة جماليّة ودلاليّة في نصوصه الشّعرية.

وفي المقابل تفوّقت الأصوات الانفجارية على نظائرها الاحتكاكية في أبيات المتنبي، موضع الدرس، من شعره في مديح كافور تفوّقاً ملحوظاً، وربما يعود السبب في تفوّق الأصوات الانفجارية على نظائرها الاحتكاكية في أبياته تلك إلى الحالة النفسية التي كان يعيشها شاعرنا، فنحن نرى شعره يصور صراعه مع الإحساس بالضياع والهوان في المجتمع، فلم يُتَحْ له أن يكون في المكان المرموق من السيادة، وحصانة الجانب، وبات يرى أمامه عقبة من أشد العقبات صلابة ووقوفاً في طريقه، وهي كافور؛ لذا جاءت الأصوات الانفجارية التي " تحتاج إلى جهد

---

[1] ينظر الفصل الأول من البحث. ص33- ص34.

[2] أنيس، إبراهيم: **في اللهجات العربية**. ص100.

عضلي، أقل من نظائرها الرخوة [الاحتكاكية] "[1]، وهي الأكثر ملاءمة لشاعر أصبح يشعر باليأس والقنوط والإحباط ، ودخل في مرحلة نفسية معتمةٍ، فاختار من الأصوات أقلها جهداً.

ونرى من خلال الجدولين، أنّ نسبة الأصوات الاحتكاكية في أبيات المتنبي في رثاء أخت سيف الدولة، وأبياته في هجاء كافور، قد تقاربت، فبلغت حوالي(40%) في أبياته في الهجاء، وحوالي (36.6%) في أبياته في الرثاء، كما أنّ نسبة الأصوات الانفجارية قد تقاربت فيهما، فبلغت في أبياته في سيف الدولة حوالي (63.4%)، في حين بلغت في أبياته في هجاء كافور حوالي (60%)، وهذا الإكثار من استخدام الأصوات الانفجارية؛ لما فيها من انفجار للهواء الخارج من بين عضوي النطق الملتقيين التقاءً تاماً، أسهم في التعبير عن شيء مكبوتٍ داخل نفس الشاعر تعمّد إخراجه دفعة واحدة، وعن حالة التوتر النّفسيّ التي كان عليها، كما أسهم في تحوّل الصراع الداخليّ، وانتقاله إلى الخارج شيئا فشيئاً، حتى وصل إلى ذروة المواجهة، ففي أبياته في الرثاء عبّرت هذه الأصوات عن الحزن العميق، والألم الشّديد الناتج عن الفراق سواءٌ في ذلك فراقه لسيف الدولة ممدوحه، وفراقه لخولة أخت محبوبه سيف الدولة، وقد جاءت نسبة الأصوات الانفجارية فيها أعلى من نسبتها في هجاء كافور؛ لأن أبياته سيطرت عليها العاطفة الصادقة الناجمة عمّا سببه الفراق الأبديّ من همٍ وشجنٍ هزّ كيانه، وجعله ينفجر معبّراً عمّا في داخله، فكانت تلك الأصوات أداته التي عبرت بصدق عن عمق شجاه، أما في أبياته في هجاء كافور فقد عبّرت هذه الأصوات الانفجارية، عن الغليان النفسي، والتّوتر القائم على الإحساس المفرط بالذات، والانكسار الذي عاشه في هذه المرحلة، والنابع من إحساسه بأنّ كافور لم يعطه ما يستحق.

ولا بدَّ لنا، من أن نشير إلى فارق آخر بين الأبيات المختارة، في كلا الأميرين، من حيث استخدام الأصوات الاحتكاكية، ففي أبياته في سيف الدولة، نلاحظ أنّ نسبة الأصوات الاحتكاكية بلغت حوالي (42%)، وهي بذلك تكون أعلى من نسبة الأصوات الاحتكاكية في أبياته في كافور التي بلغت حوالي (38.8%)، ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى المدح الصادق

---

[1] أنيس، إبراهيم: **في اللهجات العربية**. ص100.

لسيف الدولة، النابع من حبه الشديد له، فوجود هذه الأصوات بهذه النسب يـــدلُّ علـــى براعـــة الشاعر، وقدرته اللغوية، وعلمه الواسع بدلالات الأصوات، وقدرتها على إبراز المعنى، ومدى تأثيرها في المتلقي، فهذه الأصوات بوضوحها السمعيّ العالي الناتج عن جريان الصوت معهـــا جزئياً، وموسيقاها العذبة، كانت أكثر الأصوات قدرة على نقل صورة القائد الشجاع، الكـــريم، العادل.. إلخ، إضافة إلى ملاءمة هذه الأصوات لوصف المعارك، وما يحدث في ساحات الوغى من كرّ وفرّ، وطعن، وضرب في نحور الأعداء، كما أن الشاعر كان يريد أن يحمِّـــل قصـــائده دلالات الإشادة العالية ببطولة سيف الدولة، وقدرته على استئصـــال شـــأفة الأعـــداء، وإطفـــاء جذوتهم، فَطَرق أسماع المتلقين بهذه الأصوات التي تمتاز بملامح قوّة، أهمّها وضوحها السمعي، مكّنته من التعبير عن كل ما يدور في ذهنه، وما يعتمل في نفسه تجاه ممدوحه بسهولة ويســـر، وبالتالي مكّنته من إيصال هذه المعاني للقارئ.

ويمكننا أن نقول في قلة الأصوات الاحتكاكية في أبياته في كافور: إنّ الشاعر لم يكـــن صادقاً في مدحه لكافور، فكان مدحه له يحمل في طياته الهجاء، وعندما هجاه هجـــاء صـــريحاً كان هجاؤه له مقذعاً معبراً عن السخرية اللاهية منه، فتكاد معظم قصائده فيه تشـــتمل علـــى: التنغيص على كافور بذكر سيف الدولة والحنين إليه وإلى أيامه من جهة، والإشارة إلى عبوديته ورِقِّه وإلى سواده، والمبالغة في ذلك أحياناً من جهة أخرى، إضافة إلى التشـــهير القبـــيح بـــه، والسب الصريح له، فيصفه بأنه أضحوكة يتسلى الناس بقبح صورته؛ لذلك كانـــت الأصـــوات الانفجارية التي يمنع جريان الصوت معها مدة من الزمن قبل خروجه شديداً متفجّراً، إضافة إلى قوتها[1]، هي الأقدر على مساعدة الشاعر في الإعلان عن مشاعر الغضـــب، والتّبـــرّم، وشـــدّة الاضطراب النفسي الذي يقع الشاعر تحت تأثيره، والذي يلزمه الشدّة المقترنة بالقوّة في مثـــل هذه الأصوات، من هنا جاءت الأصوات الاحتكاكية الأصعب في النطق، والأقل قوّة من نظائرها الانفجارية، والأوضح في السمع أقل وروداً في قصائده في كافور.

[1] ينظر الفصل الأول من البحث. ص33 ص34 .

- **الأصوات المائعة / الرنانة (Liquid/Resonant Sounds):**

احتلت الأصوات المائعة/ الرنانة (ل، م، ن، ر) الصدارة في الأبيات المختارة من شعر المتنبي في أميريه؛ واحتلال هذه الأصوات المرتبة الأولى من بين الأصوات الصامتة، من حيث الدوران، وكثرة الاستعمال، لم يقتصر على المتنبي فحسب، بل هي أكثر الأصوات الصامتة دوراناً في اللسان العربي، ويؤكد شيوع هذه الأصوات في العربية، نسب ورودها في القرآن الكريم، فقد استطاع الدكتور إبراهيم أنيس، أن يصل إلى نسب تقريبيّة لشيوع هذه الأصوات في القرآن الكريم، منها أنّ اللام ترد في كلّ ألف من الأصوات (127) مرّة، والميم (124) مرّة، والنون (112) مرّة، والراء (38) مرّة[1].

وقد توصلت الباحثة إلى أن عدد المرّات التي ورد فيها صوت اللام في القرآن الكريم هو (38188) مرة تقريبا، يليه صوت النون فقد ورد في القرآن الكريم (27272) مرة تقريبا، ثم صوت الميم فقد تكرر(26735) مرة تقريبا، يليه صوت الراء الذي تكرر (12402) مرة تقريبا، وإذا علمنا أن عدد أصوات القرآن الكريم هو (323000) صوتاً تقريبا[2] تكون نسبة صوت اللام (12%) تقريباً، ونسبة صوت النون هي (8%) تقريباً، ونسبة صوت الميم هي (8%) تقريباً، ونسبة صوت الراء هي (4%) تقريباً؛ لتشكل بذلك ما نسبته حوالي(32%) من مجموع أصوات القرآن الكريم.

وقد اختلف توزيع الأصوات المائعة/ الرنانة في الأبيات المختارة من شعره في الأميرين، فاحتل صوت اللام الصدارة من بين هذه الأصوات في أبياته المختارة من شعره في سيف الدولة، تلتها أصوات (ن، م، ر) على التوالي، في حين احتلّ صوت النون الصدراة في أبياته المختارة من شعره في كافور، تلتها أصوات (م، ل، ر) على التوالي، وجاءت نسب هذه الأصوات في النماذج المختارة من قصائده في كلا الأميرين على النحو الآتي:

---

[1] ينظر: أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشعر**. ص36.

[2] تمّ هذا الإحصاء، ببرنامج الحاسوب (Microsoft Word). والأعداد التي توصلت إليها أعداد تقريبية، لكون هذا البرنامج لا يفرق بين ما ينطق، وما لا ينطق مثل اللام الشمسية، كما أن الأصوات المشددة حسبت صوتاً واحداً لا صوتين.

نسب الأصوات المائعة/ الرنانة في الأبيات المختارة من قصائد المتنبي في الأميرين[1]:

الأصوات المائعة/ الرنانة	عددها في السيفيات	النسبة المئويّة	عددها في الكافوريات	النسبة المئويّة
ل	52	%15	44	%12
ن	42	%12	48	%13
م	28	%7.7	46	%12.4
ر	19	%5	16	%4.3
المجموع	**141**	**%40.3**	**154**	**%42**

يبين لنا الجدول ، أن صوت اللام، كما ذكرنا، هو أكثر هذه الأصوات المائعة/ الرنانة تكراراً في أبياته المختارة من شعره في سيف الدولة، ولعل تفوّق صوت اللام في سيفياته يعود إلى ما يحمله هذا الصوت من معاني الحركة والانتقال[2]، إضافة إلى ما يمتاز به من ملامح تمييزية أكسبته موسيقى عذبة، كالجانبية، والوضوح السمعيّ، مما جعله الصوت الأنسب للتغني بالمعارك، والإعراب عن عظمة الوقائع الحربية التي كان هو شاهداً عليها، والإشادة العالية بانتصارات سيف الدولة، حيث كان شعره صدى للحوادث الكبرى والصغرى التي كانت شغل بلاط حلب الشّاغل.

واحتلال صوت اللام المرتبة الأولى من بين الأصوات المائعة/الرنانة، من حيث الدوران وكثرة الاستعمال لم يقتصر على المتنبي فحسب، بل إن صوت اللام " أكثر الأصوات الساكنة (الصامتة) شيوعا في اللغة العربية؛ لأن نسبة شيوعها حوالي (127) مرة في كل ألف من الأصوات الساكنة"[3]، ويعود ذلك، باعتقادي، إلى ما يتمتع به هذا الصامت من وقع شديد في الأذن؛ فهو من أوضح الصّوامت في السّمع، وربما لكثرة وروده في لام التعريف.

وجاء صوت النون تاليا لصوت اللام، من حيث التّكرار في الأبيات المختارة من شعر

[1] ينظر: أبيات المتنبي في سيف الدولة في الفصل الثاني من البحث. ص125– ص126، وينظر: أبياته في كافور في الفصل الثالث من البحث. ص202– ص203.

[2] البستاني، ملحم إبراهيم: **أسرار لغوية معربة ومعلق عليها ويلي ذلك نبأ اكتشاف حلقة اللغة المفقودة**. ص96.

[3] أنيس، إبراهيم: **الأصوات اللغوية**. ص187.

المتنبي في سيف الدولة، فهو من أشباه الحركات، وتكراره على هذه الصـــورة، يحقّــق قيمـــة تنغيميّة، تزيد من ربط الأداء بالمضمون الشّعريّ[1]، فلا شكّ في أنّ ذلك حقّق لها موسيقى غنيّة، تشدّ الآذان، والأذهان إليها شداً يثير فيها انتباهاً عجيباً. كما أنه يلائم بما يتمتع به مـــن جهـــر وغنّة، التغني بشجاعة سيف الدولة، وقدرته العالية على الحرب والقتال، وإخضاع جميع الملوك.

أما أبيات المتنبي في كافور، فنجد فيها صوت النون قد احتلّ المرتبة الأولى، تلاه صوت الميم، ولعلّ إيحاء صوت النون بالحركة من الداخل إلى الخارج، وهو الانبثاق[2]، جعله الصوت الأنسب في كافورياته؛ لأنه يساعد الشاعر على التعبير عن ألمه الشديد نتيجة الانتكاســـة التـــي تعرّض لها في علاقته مع سيف الدولة، واضطراره إلى مدح كافور؛ لينال منه الحكم والولايـــة التي طالما حلم بها، وغَدْر كافور به؛ كلّ هذه الأحداث التي مرّ بها كان لها أثرها فـــي شـــعره حيث بدأ التبدل يظهر فيه، فظهرت فيه روح الشّكوى، وبدا التشاؤم واضحاً جلياً فيه، وكان لذلك الوضع إسقاطاته على الأصوات اللغوية المستخدمة في قصائده في تلك المرحلة الشـــعرية مـــن مراحل حياته، فتناغمت أصواته بصفاتها وخصائصها الصوتية والنطقية مع هذه الحقبـــة التـــي مثّلت مرحلة ضياع الآمال والطّموحات التي بناها والتي كان يرتجيها منذ صـــباه، فكـــان مـــن الطبيعي أن يكثر الشاعر من استخدام أصوات الغنة (الميم، والنون) التي تحمل الدلالـــة علـــى الحزن والشجا؛ لما تثيره من إيقاع شجيّ عذب[3]. فكان صوتا النون والميم لما فيهما من الغنّـــة، والوضوح السمعي العالي، وصفة الرنين، والأنفية؛ ليشكلا مرآة تعكس ما في نفس الشاعر من بغض لكافور، وسخط عليه، وعلى نفسه، وعن استصغاره لشأن كافور، وتقليله من قيمته، ومن ثم رغبته الملحّة في التشهير به في كلّ مكان، وعلى مرّ الزمن؛ لحذلانه له.

بقي أن ننبه إلى أن نسبة ورود الأصوات المائعة/ الرنانة في الأبيات المختارة من شعر المتنبي في كافور التي بلغت حوالي (42%)، قد قاربت نسبتها في الأبيات المختارة من شـــعره

---

[1] النويهي، محمد: **الشّعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه.** 6/1.

[2] عباس، حسن: **خصائص الحروف العربية ومعانيها.** ص73.

[3]. الحصونة، حسين مجيد رستم: ***الدلالة الصوتية في نونية ابن زيدون مقاربة في ضوء منهج النقد الصوتي*.** **مجلة كلية التربية.** بغداد: جامعة بغداد.2. مج2. 2010م/ 11.

في سيف الدولة التي بلغت حوالي (40.3%)؛ ونستطيع أن نفسر ذلك بأن الأصوات المائعة/ الرنانة هي من الأصوات التقاربية؛ الشبيهة بالحركات؛ لأنها قريبة منها من حيث الوضوح السّمعيّ والجهر[1]، مما جعلها أنسب الأصوات لما فيها من جرس موسيقيّ حالم، وصدًى صوتي عميق، وإطلاق للأصوات، للتعبير عن الآهات، ومدات الشجا والأسى المنبثقة عن لوعة الشاعر، وقد شكلت هذه الأصوات أحسن وعاء صوتي حمله الشاعر أكبر شحنة من الأبعاد النفسية والصوتية، ولعلّ هذا التكرار الإيقاعي الصوتي لهذه الأصوات ولّد في النص لحن المناجاة، وحول الخطاب اللغوي إلى إنشاد موسيقي يستولي على لبِّ المتلقي، ويرمي به في أحداث تجربة الشاعر الوجدانية .

- **الصَّفير (Sibilation) :**

نسب الأصوات الصفيريّة في الأبيات المختارة من شعر المتنبي في سيف الدولة[2]:

الصوت الصفيري	عدد مرات تكراره	النسبة المئوية
س	11	%3.5
ص	5	%1.6
ز	5	%1.6
ش	4	%1.3
المجموع	**24**	**%8**

[1] ينظر الفصل الثاني من البحث. ص126.

[2] ينظر القصيدة الفصل الثاني من البحث. ص136- ص137.

نسب الأصوات الصفيريّة في الأبيات المختارة من شعر المتنبي في كافور[1]:

الصوت الصفيري	عدد مرات تكراره	النسبة المئوية
س	10	%3.2
ص	8	%2.5
ز	6	%2
ش	4	%1.3
المجموع	**28**	**%9**

يبين لنا الجدولان أعلاه، أنه عند تتبع الأصوات الصفيرية في النموذج المدروس من شعر المتنبي في سيف الدولة، وجدت الباحثة أن نسبة هذه الأصوات فيه بلغت حوالي (8%)، في حين أن نسبتها في النموذج المدروس من شعره في كافور، بلغت حوالي (9%)، وهما نسبتان متقاربتان، وكان أكثر الأصوات الصفيريّة وروداً في أبياته في الأميرين صوت السين، فنسبته في الأبيات المختارة من السيفيات حوالي (3.5%)، ونسبته في الأبيات المختارة من الكافوريات بلغت حوالي (3.2%)، وهما نسبتان متساويتان تقريباً، ويمكننا القول إنّ ما يحمله هذا الصوت من دلالة " التنبيه والطلب والانتشار"،[2] جعلته الصوت الأعلى حضوراً بين الأصوات الصفيرية في قصائده في كلا الأميرين، فهو في مدحه لسيف الدولة أراد التنبيه، ولفت الانتباه إلى ما يتّصف به من صفات القائد العربيّ الكريم الشجاع؛ وهو أيضاً في قصائده في كافور سواءٌ في ذلك قصائده في المدح المبطن بالهجاء، أم الهجاء العلنيّ المقذع الفاحش، أراد لفت الانتباه إلى صفات هذا الأمير العبد، الجبان، البخيل، كما وصفه شاعرنا.

أضف إلى ذلك، أن صوت السين يدل على السّعة والبسطة من غير تخصيص[3]، ومن شأن هذه الدلالة أن تدعم إيحاءً نستشفه من تكراره، برغبة المتنبي في انتشار قصائده وذيوعها في الأميرين.

---

[1] ينظر القصيدة الفصل الثالث من البحث. ص212- ص213 .

[2] البستاني، ملحم إبراهيم: **أسرار لغوية معربة ومعلق عليها ويلي ذلك نبأ اكتشاف حلقة اللغة المفقودة**. ص95.

[3] العلايلي، عبد الله: **مقدّمة لدرس لغة العرب**. ص210.

وجاء صوت الصاد تالياً لصوت السين قي الأبيات المختارة من شعره في الأميــرين، ولكنّه كان أعلى حضوراً في الأبيات الثانية في كافور، فبلغت نسبته (2.5%) تقريباً ، في حين بلغت نسبته في أبياته الأولى في سيف الدولة (1.6%) تقريباً، وهذه النسبة، كما تــرى، قليلــة، وهي تعكس سهولة كلمات أبياته في سيف الدولة وسلاستها؛ لأن هذا الصامت يتطلّب جهداً نطقياً كبيراً؛ فهو يحمل إضافة إلى صفيره ملمحي: الاحتكاك، والتفخيم، وهما ملمحان يحتاجان إلــى جهد عضليٍّ كبير، في أثناء النطق، وهذه السهولة، بدورها، توافق مضمون أبياته فــي ســيف الدولة، الذي يدور، في معظمه، حول مدح سيف الدولة، ووصف معاركه، وبيان مدى حبّه له.

ولأن المعنى "علاقة متبادلة بين اللفظ والمدلول: علاقة تمكّن كلّ واحد منهما من استدعاء الآخر"[1]، يمكنني القول: إن من شأن صوت الصاد في أبيات المتنبي في كافور، أن يثيــر، بمــا يتطلبه من جهد نطقي كبير، تصوراً عميقاً لوضعه في مصر، فهو من الأصوات الصفيرية التي تحمل جانبا من الانكسار والتحسّر[2]؛ لذلك كان تكراره في أبياته المختارة من شعره في كــافور أكثر من أبياته المختارة من شعره في سيف الدولة.

يلي صوت الصاد في أبياته في سيف الدولة صوت الزاي، هذا الصوت الذي يخــرج بسهولة دون عائق، ومدلوله" مرور الشيء بسرعة وسهولة" [3]، من شأنه أن يشعرك بالحركــة المستمرّة المتمثّلة في معارك سيف الدولة المتتابعة؛ لذلك نجد أنّ هذا الصوت جاء في المرتبــة الثالثة في أبيات المتنبي في سيف الدولة، في حين جاء صوت الشين آخر الأصوات الصــفيرية فيها، بفارق بسيط بينهما، وفي المقابل جاء صوت الشين في المرتبة الثالثة في أبياته في كافور، في حين جاء صوت الزاي آخر هذه الأصوات الصفيرية، وفي زيادة تكرار صوت الشين الذي يحمل الدلالة على البعثرة والتشتت، وهذا يحاكي طريقة خروجه عند النطق به، إيحــاء بعــدم شعور المتنبي بالاستقرار والارتياح عند كافور.

---

[1] أولمان، ستيفن: **دور الكلمة في اللّغة.** ص65.

2 ظاهر، نادر: **تحليل قصيدة المتنبي (على قدر أهل العزم).**
pulpit.alwatan**voice**.com/articles/2010/12/04/215470.html

[3] البستاني، ملحم إبراهيم: **أسرار لغوية معربة ومعلق عليها ويلي ذلك نبأ اكتشاف حلقة اللغة المفقودة.** ص95.

ويمكننا القول؛ إن هذه الأصوات هي المفتاح الصوتي إلى معايشة الصور المتحركة المسموعة ، لما يعطيه نقاء صوتها من صفاء صورة، ولما يستمدّ من صلابتها من شدّة وقوّة وفاعليّة، ومن طبيعتها الصفيريّة مادة صوتيّة نقيّة، ما يجعلها أصلحها لمحاكاة الكثير من أصوات الناس والحيوانات وأحداث المعارك، كما أنّ طول مدة الاستغراق الزمني للنطق بأصوات الصفير يؤدي، بالتالي، إلى إبراز قيمتها التصويتية، وقدراتها المميّزة على محاكاة المسموعات[1]؛ مما جعل الشاعر يختارها لمحاكاة أصوات المعارك، ومجرياتها في شعره في الأميرين.

وللصّوامت الصّفيريّة أثرها الموسيقيّ الذي يتمثل في صبغها موسيقى الأبيات، بملمحها التمييزي الفريد، وهو الصفير. وفي ذلك ما يجعل هذه الموسيقى، موافقة المضمون العام لأبياته في الأميرين، ألا وهو التنبيه والإنذار: ينبّه إلى ما في سيف الدولة من صفات الكرم والعروبة والشجاعة، وينبه أميره إلى شدّة حبّه له؛ وهي إنذار لكافور، ينبّهه من خلالها إلى فعاله معه، وإلى غدره به، فللصّفير حدّة في الآذان لافتة؛ لكونه تضييقاً شديداً في مجرى أصواته، في أثناء نطقها.

- **التّركيب (Frication):**

التركيب ملمح مميّز لصوت الجيم الفصحى، كما عرفنا[2]، وقد لاحظنا، كما مرّ معنا في الفصلين الثاني والثالث، من خلال دراستنا لهذا الملمح في الأبيات المختارة من قصائد المتنبي في كلا الأميرين، أن ورود هذا الصوت فيها جاء قليلاً، إلى حدّ ما، فقد بلغت نسبة ورود صوت الجيم في الأبيات المختارة من قصائد المتنبي في سيف الدولة، وعددها(12) قصيدة، ما يقرب من (24%)، وهي نسبة أعلى من نسبة وروده في الأبيات المختارة من قصائده في كافور، وعددها(12) قصيدة أيضاً، حيث بلغت ما يقرب من (19.2%).

[1] ينظر: العبد، محمد: **إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي: مدخل لغوي أسلوبي.** القاهرة: دار المعارف. 1988. ص24-ص25.

[2] ينظر الفصل الأول من البحث. ص39.

ونستطيع أن نعلل قلة تكرار صوت الجيم المركّب في أبياته في كلا أميريه، بأن هذا الصامت المركّب هو من أصعب الصوامت العربيّة نطقاً، وأقواها؛ فهو، كما عرفنا[1]، حصيلة صامتين: صامت قريب من الدال، وصامت كالجيم الشاميّة، والنطق بصامتين في آن واحد؛ لتكوين صامت واحد، يتطلب طاقة أكبر من نطق صامت واحد متفرّد بذاته.

وفيما يتعلق بتفوّق نسبة صوت الجيم في الأبيات المختارة من قصائد المتنبي في السيفيات، فإن بوسعنا القول: إن هذا الصامت من أوضح الصوامت في السمع[2]؛ لأنه أطول الصوامت العربية، بعد الصوامت المائعة/ الرّنانة، من حيث المتوسّط الطولي، أي زمن نطقه، بالميلي من الثانية[3]، فيبلغ متوسط طول هذا الصامت النسبي (250 م/ث)[4]؛ لذلك فهو من أوضح الصوامت العربية بطاقته، ونطقه المميزين.

وفي اعتقادي، بناء على ماتقدّم، أنّ المتنبي كان بحاجة إلى مثل هذا الوضوح السّمعي، والطاقة الكبرى التي يحملها هذا الصامت؛ ليزيد بذلك من تصاعد النغم الشعري، وليمنح قصائده في سيف الدولة الأمير، بعداً إيقاعيّاً مؤثّراً يتلاءم والإشادة العالية به، بما يحققه من وقع متميّز في أذن المتلقي، كان له أكبر الأثر في بيان عاطفة الحب والإعجاب بشخص ممدوحه.

وعند الوقوف على تراجع نسبة ورود هذا الصوت في الكافوريات، فلنا، أن نرجع ذلك إلى صعوبة نطقه المتميزة التي لا تتوافق مع إنسان منكسر، ملأ الحزن نفسه؛ ولم يعد يتملكه سوى الشعور بالحقد، والقسوة، والانتقام؛ ولأننا نعلم، أن الأصوات تكون "أكثر تناسبا مع الحالة التي يكون عليها الشاعر، أو يرغب في أن يوجدها في ذهن المستمع"[5]، وأن هناك " آصرة بين

---

[1] ينظر الفصل الأول من البحث. ص39 –ص40.

[2] إن الجيم الفصيحة (المجهورة المزجيّة)، أقلّ وضوحًا في السّمع من الحركات، ومن الصوامت المائعة/ الرّنانة (ل، م، ن، ر)، وأوضح من بقيّة الصوامت الأخرى. ينظر: أنيس، إبراهيم: **اللّغة بين القوميّة والعالميّة**. ص28.

[3] الميلي Milli = 1/ 1000، والميلي من الثانية (م/ث): 1000/1 من الثانية.

[4] للإطلاع على بقيّة أطوال الصوامت العربية ينظر: العاني، سلمان حسن: **التشكيل الصوتيّ في اللّغة العربيّة**. ص95- ص111.

[5] ناتل خانلري، برويز: **حول وزن الشّعر**. ترجمة محمد محمد يونس. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة. 2003. ص153.

الأصوات والحالات النفسية"[1]؛ لذلك كان من الطبيعيّ أن تقل نسبة تكرار صوت الجيم في الأبيات المختارة من قصائده في كافور.

وبعد هذه الموازنة الصوتية بين طبيعة الأصوات وخصائصها، وطبيعة البنية الصوتية، بين شعر المتنبي في سيف الدولة، وشعره في كافور، نستطيع أن نقول إن هذا الاختلاف عائد إلى طبيعة المرحلة الشعرية، فالحقبة التي كان فيها المتنبي في كنف سيف الدولة تميزت بأنها من الحقب النّشطة لدى المتنبي، حيث كان ممتلئا طموحاً، وهمة، وتحدّياً، وفخراً، واعتزازاً بالنفس يصل إلى حد الغرور، وكانت قصائده تمتلئ بالفخر المتعالي بشعره الذي قد يكون نتيجة لشيئين، الأول انعكاس واضح لفخره بنفسه، واعتزازه الشديد بها، والثاني إظهار نفسه بمظهر الشاعر العظيم أمام سيف الدولة، حتى إنه بلغ الحدّ به أن يطلب منه ألا يستمع لغيره، وذلك في بيته الذي يقول فيه:

وَدَعْ كلّ صَوْتٍ غَيرَ صَوْتي فإنّني ... أنَا الصائحُ المَحْكِيُّ وَالآخَرُ الصّدَى[2]

لذلك كان من الطبيعيّ أن يكون لكل هذه الأمور، والأوضاع المحيطة بشاعرنا، والحالة النفسية المسيطرة عليه في تلك الحقبة انعكاساته على الأصوات اللغوية التي استخدمها في شعره، فكانت الأصوات اللغوية المستخدمة في قصائد شاعرنا أصواتاً معبّرة موحية تعكس جانباً من جوانب حياته، وتجعل قصائده بمنزلة الوثيقة التاريخية المبيّنة لتفاصيل تلك الحقبة من تاريخه؛ ذلك لأن "الشعر ليس المجال الوحيد الذي تُخلِّف فيه الرمزية الصوتية آثارها، وإنّما هو المنطقة التي تتحوّل فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جليّة، وتتمظهر بالطريقة الملموسة جداً والأكثر قوّة"[3].

---

[1] ناتل خانلري، برويز: **حول وزن الشّعر**. ص160.

[2] البرقوقي، عبد الرحمن. **شرح ديوان المتنبي**. 2/ ص14– ص15.

[3] ياكسبون، رومان: **قضايا الشعرية**. ص54.

كما كان من الطبيعيّ، أن يكون للحِقبة التي قضاها شاعرنا في مصر في ظل كافور الذي شعر بمكره، وتبيّن له تحايله عليه، إسقاطاتها على الأصوات المستخدمة في قصائده فـــي تلـــك الفترة.

لأجل ذلك، نقول إن شعر المتنبي كان غنيّا بالموسيقى التي أغنت نصّه الشعري، وكـــان يتفاعل دائما مع الأصوات، لما في الأصوات من إمكانات تعبيرية، لأن وجـــود الصـــوت، أي صوت، في الشعر ليس إعتباطياً[1]؛ بل يتشاكل مع بنية النصّ؛ ليقدّم لنا جماليّة شعريّة، تعدّ أساساً من أسس تقبّل النّص، والإعجاب به، لأن "الشعر ليس مختلفا عن باقي الفنون، كما يطيب لنقّـــاد الموسيقى والرسم أن يشيروا غالباً، فالمضمون فيها جميعاً أمر لا ينفصل بتاتاً عـــن الشّـــكل"[2] فالأصوات وتوافقها، والإيقاع، والكثافة، والتكرار، كلّ هذا يتضمن، بمادته، طاقة تعبيريّة فـــذّة، كما يساعد انتقاء الأصوات على التواصل والالتقاء نتيجة انسجام هذه الأصوات، وتلاؤمها مـــن الناحية الصوتية، هذا التآلف والتناسق هما اللذان يجعلان اللفظ سهلاً على اللسان مـــن جهـــة، وعلى السمع من جهة أخرى[3]، إضافة إلى ما تفرزه هذه الأصوات من قيم دلالية تعين على فهم النّص.

من هنا نقول إن المتنبّيّ كان : "يُكثف تكرار بعض الحروف[الأصوات]، ليس لمســـألة فنّيّة فقط، بل إنّه يفعل هذا؛ ليُحدث هزّةً مفاجئةً في المستمع أو القارىء"[4]، ومن شأن هذه الهزّة، كما ترى الباحثة، أن تسهم في إيجاد نوع من المشاركة الوجدانية بينهما.

---

[1] مفتاح، محمد: **تحليل الخطاب الشّعريّ (إستراتيجيّة التّناص)**. ص60.

[2] إ. نوكس: **النظريات الجمالية: كانط، هيجل، شوبنهاور**. ترجمة محمد شفيق شيا. بيروت: منشورات بحسون الثقافية.1985. ص168.

[3] البعول، إبراهيم عبد الله: ***الأسلوبية الصوتية اتجاهاً نقدياً***. **دراسات العلوم الإنسانية**. الجامعة الأردنية: عمادة البحث العلمي. 2. مج 36. 2009م /327.

[4] الطريحي، محمد حسن: **البنية الموسيقيّة لشعر المتنبّيّ**. ص7.

ثانياً: دلالة الحركات (Vowels):

أدّت الحركات بنوعيها، القصير والطويل، كما رأينا في الفصلين الثاني والثالث، دوراً بارزاً في إضفاء الدلالات على شعر المتنبي في الأميرين، ورأينا أن الشاعر قد اعتمد عليها اعتماداً كبيراً، وبرزت واضحة في أصوات أبياته الشّعرية، ذلك؛ لأن اتّساع مخرج الحركات يشكل عاملاً أساسياً في اتساع دلالتها المتنوعة، الأمر الذي هيّأ للشاعر فرصة استطاع أن يعبر، من خلالها، عن مشاعره الممتدّة، وأحاسيسه العميقة.

ولاحظت الباحثة، من خلال دراستها للحركات في النماذج المختارة من شعره في الأميرين، وجود اختلاف، وإن كان لا يوصف بالكبير، في ترتيب الحركات، وحضورها، بين الأبيات المختارة من شعره في الأميرين، وللوقوف على أبرز أوجه الاختلاف قامت الباحثة بعمل الإحصاء الآتي:

النسب المئويّة للحركات في الأبيات المختارة من شعر المتنبي في سيف الدولة:

القصيدة/ الغرض	النسب المئوية للحركات القصيرة			النسب المئوية للحركات الطويلة			النسب المئوية للحركات بنوعيها القصير والطويل		
	فتحة	كسرة	ضمة	فتحة	كسرة	ضمة	فتحة	كسرة	ضمة
(1)/الغزل	%42	%20	%12	%10	%8	%7	%52	%28	%19
(2)/المدح	%43	%20	%12	%14	%4	%7	%57	%24	%19
(3)/الرثاء	%39	%18	%11	%19	%12	%1	%58	%30	%12
الوسط الحسابي	%41	%19	%12	%14	%8	%5	%56	%27	%17

النسب المئوية للحركات في أبيات المتنبي في كافور:

القصيدة/ الغرض	النسب المئوية للحركات القصيرة			النسب المئوية للحركات الطويلة			النسب المئوية للحركات بنوعيها القصير والطويل		
	فتحة	كسرة	ضمة	فتحة	كسرة	ضمة	فتحة	كسرة	ضمة
(1)/المدح	%41	%17	%18	%17	%2	%5	%58	%19	%23
(2)/الشكوى	%33	%16	%15	%18	%17	%1	%51	%33	%16
(3) الهجاء	%40	%21	%17	%9	%8	%5	%49	%29	%22
الوسط الحسابي	%38	%18	%17	%15	%9	%4	%53	%27	%20

يتبين لنا، من خلال الإحصاء الوارد في الجدولين أعلاه، أنّ أكثر الحركات تكـراراً عند المتنبي في النماذج المختارة من قصائده في سيف الدولة، وكافور الإخشيدي، هي الفتحـة بنوعيها القصير والطويل، فقد بلغت نسبة الفتحة بنوعيها القصـير والطويـل، فـي سـيفياته، حوالي(56%) من مجموع الحركات ، وفي كافوريّاته، حوالي(53%) من مجموع الحركـات ، وتعلل الباحثة سبب سيطرة الفتحة بنوعيها، الطويل والقصير، على تلك النماذج، بطـول هـذه الحركة، حيث تعدّ أكثر الأصوات اللغوية امتداداً في النّطق[1]، مما أعطى الشاعر الحريّـة فـي الاستغراق في التّعبير عن المعاني الكامنة في نفسه، وإن كان هذا الاستغراق يتطلّـب، اتسـاع الفم، إلى أكبر حد ممكن، والوضوح السّمعيّ؛ فإنّ الفم يكون في نطق الفتحة، دون غيرها مـن الأصوات في أوسع حالاته النطقية[2]، كما أنها أكثر الحركات وضوحاً في السّمع.

ولا بد، من أن نشير هنا إلى تفوّق نسبة الفتحة، تفوّقاً بسيطاً، في النماذج المدروسة من قصائد المتنبي في سيف الدولة على نسبتها في النماذج المدروسة من قصائده في كافور، لا سيما الفتحة القصيرة منها، فقد بلغت نسبتها في الأبيات موضع الدرس من السيفيات حوالي (41%)، في حين بلغت نسبتها حوالي (38%) في الأبيات موضع الدرس من الكافوريات، ونسـتطيع أن

[1] بشر، كمال: **علم الأصوات**. ص217.

[2] Arwid Johannson, M.A: **phonetics of The New High German Languaga .** Manchester: Palmer, Howe & G O.,1906.p.54.

نفسر ذلك بأن الفتحة، كما عرفنا[1]، تعدّ أوسع الحركات وألينها، وأسهلها نطقاً، وأوضحها في السّمع؛ لذلك فهي أداة الجرس الموسيقي والغناء، وهذا ينسجم مع معطيات أبيات المتنبي في سيف الدولة، وبخاصّة أنّ معظمها في وصف البطولة والمعارك، مع ما فيها من التّطريب الجميل الذي يدخل إلى النّفس، فيُشْعِر بعظمة هذه الفتوحات، كما يُشْعِر بقيمة الأمير عند شاعره، ومدى حبّه له.

ويتبين لنا كذلك، أن ترتيب الحركات، قصيرها وطويلها، في النماذج المدروسة من قصائده في سيف الدولة جاء على النحو الآتي: (فتحة، كسرة، ضمة) **(a,i,u)**، فبلغت نسبة الفتحة بنوعيها، القصير والطويل، حوالي(56%)، كما ذكرنا، و الكسرة بنوعيها، القصير والطويل، حوالي (27%)، والضمة بنوعيها، القصير والطويل، حوالي (17%)، وربما يرجع السبب في قلة ورود الضمة بنوعيها، القصير والطويل، كما نلاحظ، في تلك النماذج إلى أن ضيق الضمة، وخلفيتها، واستدارتها، جعلها لا تتوافق مع شاعر لاقت نفسيّته أحسن ملاءمة مع نفسيّة الأمير، سيف الدولة، وقضى في بلاطه حقبة من أطيب الحقب في حياته، وأخصبها، فقد حاز لدى سيف الدّولة من الإكرام ما لم يحزه شاعر آخر.

كما جاء ترتيب الحركات في النماذج المدروسة من قصائده في كافور على النحو ذاته: (فتحة، كسرة، ضمة) **(a,i,u)**، فبلغت نسبة الفتحة بنوعيها، القصير والطويل، حوالي(53%)، كما ذكرنا، وبلغت نسبة الكسرة بنوعيها، القصير والطويل، حوالي (27%)، والضمة بنوعيها، القصير والطويل، حوالي (20%)، وقد التزمت أبيات المتنبي المختارة من قصائده في سيف الدولة جميعها هذا الترتيب، أما الأبيات المختارة من قصائده في كافور، فنلاحظ، في القصيدة الأولى في المديح[2]، تفوّق نسبة حركة الضمة بنوعيها، القصير والطويل، تفوّقاً ملحوظاً، فبلغت نسبتها حوالي (23%)، على حركة الكسرة بنوعيها، القصير والطويل، التي بلغت حوالي (19%)، وهذا مخالف لترتيب الحركات في القرآن الكريم، وكذلك لترتيبها من حيث الدوران في

---

[1] ينظر الفصل الأول من البحث. ص45.

[2] ينظر القصيدة والإحصاء، الفصل الثالث من البحث. ص216– ص217.

اللسان العربيّ، كما عرفنا[1]، ولكنه يتفق مع ما بينته الدراسة الإحصائية التي قام بها هنري فلش على ثلاثة نصوص قرآنية في متن كتابه العربية الفصحى، والتي أتت الباحثة على ذكرها في هذا البحث[2]، وفي تفوّق الضمة، ذات الصعوبة النّطقيّة، على الكسرة، في شعر المتنبي في أبياته في مديح كافور، دلالة على صعوبة الموقف على المتنبي، وما يمليه عليه عظم نفسه، وتعاليها من شعور بالانكسار والخيبة لمديحه لكافور. وقد عرفنا أن مديح المتنبي لكافور لم يكن مدحاً صافياً، بل بطّنه بالهجاء، والحنين إلى سيف الدولة الحمداني في حلب.

ويمكننا أن نقول إن السبب في تفوّق نسبة الضمة، إلى حد ما، في النماذج المدروسة من كافورياته، لا سيما الضمة القصيرة، إذ بلغت نسبتها حوالي (17%)، على نسبتها في النماذج المدروسة من سيفياته التي بلغت حوالي(12%)، قد يعود إلى أن المتنبي في بداية مدحه لكافور كان قد شقَّ عليه أن يكون مادحاً له، ولكن مع ذلك مدحه رغبة في تحقيق مطامعه، وبعد انقضاء عامين على مدحه له شعر بأنه ألعوبة، إن جاز لنا التعبير، بين يدي ممدوحه، فبدأ بصب جام غضبه، وحقده عليه، وهو يشعر بالضيق الشديد، والاحباط منه، نضيف إلى ذلك افتقاده لسيف الدولة الذي أحبه كل الحب، وهذا يتلاءم مع ضيق الضمة، وخلفيتها، إذ يكون الفم متشكلاً عند النطق بها بهيئة بيضوية لاستدارة الشفتين استدارة كاملة، مع بقاء فرجة بينهما تسمح بمرور الهواء بحرية تامة دون احتكاكٍ بالشفتين[3]، كما يكون اللسان مع الضمة متكوّماً خلف الفم، ومرتفعاً نحو الحنك مضيِّقاً مجرى الهواء[4].

وأخيراً نقول إنّ للحركات دلالتها الواضحة في شعر المتنبي في أميريه، وإنّ هذا الاختلاف في النظام الصوتي للحركات في شعره في أميريه، وإن كان اختلافاً بسيطاً، إلا أنّه يدلُّ على طبيعة العلاقة التي كانت تربطه بكلّ منهما، وتعبّر عن حبّه لسيف الدولة، واعتزازه به وببطولته، كما تعبّر عن شدّة غيظه من كافور، وضيقه وتبرّمه منه، وحقده عليه.

---

[1] ينظر الفصل الأول من البحث. ص46. والفصل الثاني من البحث. ص152-153 .

[2] ينظر الفصل الثاني من البحث. ص153.

[3] الأنطاكي، محمد: **المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها.** 36/1.

[4] إبراهيم، عبد الفتاح: **مدخل في الصوتيات.** تونس: دار الجنوب. 1990. ص119.

ثالثا: دلالة المقاطع الصوتية (Sound Syllables):

من خلال تتبعنا للحركة المقطعية لأبيات المتنبي موضع الدرس في كلا أميريه، لمسنا مدى الدّقّة في تلاؤمها، وتناسقها، وتآلفها، وما هذا الضرب من النظام إلا من معطيات الإيقـاع في الخطاب الشّعريّ، هذه الإيقاعية التي نلمسها، ونتحسّسها لابد أن تكون قد نبعت من رصف المقاطع الصوتية بجماليّة متناهية، حيث كانت البنية المقطعية الصوتية مبنيّـة علـى المقطـع القصير (ص ح)، والمقطع المتوسط المغلق (ص ح ص)، والمقطع المتوسط المفتـوح (ص ح ح)، وإن اختلف توزيع المقاطع المسيطرة في شعره في كـلا أميريـه، بـاختلاف الموقـف، والغرض، وللوقوف على أبرز أوجه الاختلاف في البنية المقطعية لأبياته المختـارة فـي كـلا أميريه قمنا بعمل الإحصاء الآتي:

النسب المئوية للمقاطع الصوتية الواردة في الأبيات المختارة من قصائد المتنبي في سيف الدولة:

رقم المقطوعة	عدد المقاطع	النسبة المئوية للمقاطع المتوسطة المغلقة	النسبة المئوية للمقاطع المتوسطة المفتوحة	النسبة المئوية للمقاطع القصيرة
الأولى	280	%31	%27	%42
الثانية	280	%32.5	%22.5	%45
الثالثة	237	%32.1	%30.4	%37.5
المتوسط الحسابي		**%31.9**	**%26.6**	**%41.5**

النسب المئوية للمقاطع الصوتية الواردة في الأبيات المختارة من قصائد المتنبي في كافور:

رقم المقطوعة	عدد المقاطع	النسبة المئوية للمقاطع المتوسطة المغلقة	النسبة المئوية للمقاطع المتوسطة المفتوحة	النسبة المئوية للمقاطع القصيرة
الأولى	280	%35	%24	%41
الثانية	269	%30.5	%32	%37.5
الثالثة	237	%29	31.6	%40
المتوسط الحسابي		**%31.5**	**%29**	**%39.5**

يتبين لنا، من خلال الإحصاء السابق، سيطرة المقطع المتوسّط المغلق (ص ح ص) على الأبيات المختارة من سيفيات المتنبي، على المقطع المتوسط المفتوح، سواء أكان موضوعها المديح، أم العتاب، حيث جاءت نسبته في الأبيات المختارة من القصائد موضع الدّرس، وعددها ثلاث قصائد، في الفصل الثاني من هذا البحث حوالي (31.9%)، في حين بلغت نسبة المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح) حوالي (27%)، أما في الأبيات المختارة من قصائد المتنبي في كافور، وعددها ثلاث قصائد أيضاً، في الفصل الثالث من البحث، فقد سيطر المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص) على المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح) في شعر المديح، فبلغت نسبته حوالي(35%)، في حين سيطر المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح) على المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص) في شعر الشكوى، فجاءت نسبته حوالي (32%)، وفي شعر الهجاء، فبلغت نسبته حوالي (31.6%).

وتشابهت البنية المقطعية لأبيات المجموعتين المختارتين، من قصائده في أميريه في المدح، في غلبة المقاطع المتوسِّطة المغلقة (ص ح ص) على المقاطع المتوسّطة المفتوحة (ص ح ح)، وإن جاءت نسبة المقاطع المتوسطة المغلقة في أبياته في كافور التي بلغت حوالي (35%) أعلى من نسبتها في أبياته في سيف الدولة حيث بلغت حوالي(31%)، ذلك لأن المقاطع المغلقة تستغرق في نطقها زمناً أقل من الزمن الذي تستغرقه مقابلاتها المفتوحة، كما عرفنا[1]، من هنا نستطيع القول: إن السبب في ذلك عائد إلى طبيعة الغرض الشعريّ، وهو المدح، في كلتا القصيدتين، والمدح من الأغراض التي تحتاج إلى الإيقاع السريع في مثل هذه المقاطع، وإن كان مدحاً يخفي بين سطوره الهجاء اللاذع لكافور، إلا أنه يبقى في الظاهر مدحاً؛ لذا ارتفعت نسبة هذه المقاطع في أبياته في كافور عنها في أبياته في سيف الدولة، فمدائحه في كافور كانت تصلح للمدح والهجاء، فهو صاحب عبقريّة فذّة أسعفته لأن يبرع، ويجيد في هذا الأسلوب، فكان مدحه بوجهين، فتظهر له أبيات أقرب للهجاء من المدح، ممّا يحمل على الاعتقاد بأن المتنبي تعمّد ذلك تعمّداً، فجاء بشعر يحتمل المدح والذم[2].

---

[1] ينظر الفصل الأول من البحث. ص50.

[2] الهاشم، جوزف: **أبو الطيب المتنبي، شاعر الطموح والعنفوان: دراسة ونصوص**. بيروت: دار المفيد. 1982. ص46.

وقد يعود السبب في سيطرة المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص)، الذي يعد مقطعاً سهلاً في النطق، و يستغرق زمناً في نطقه أقل من الزمن الذي يستغرقه المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح)، كما عرفنا، على سيفيات المتنبي، إلى أنه وجد عند ممدوحه راحة بعد الجهد، وابتسمت الدنيا له، فأصبح شاعر البلاط الحمداني الأول، وقد انقطع لسيف الدولة، وأخذ يمدحه، وهو يبحث عن التوازن النفسي بين مثاليات الذات، وإمكانية تحقيقها، نضيف إلى ذلك أن المتنبي كان قد شارك سيف الدولة في حروبه وغزواته، وكان معظم شعره في وصف بطولة سيف الدولة، وذكر ما تحلى به من صفات الفروسيّة والشجاعة والإقدام ومنازلة الأعداء، والكرم، والعروبة، وهذا المدح، وذلك الوصف يتناسب معه مثل تلك المقاطع التي تؤكّد بجرسها؛ لانغلاق النّفس معها، الفكرة والانفعال الذي يريد آداءه. كما يؤكد هذا المقطع بدوره هنا، معاني المبالغة، والتمييز، والتخصيص في الصفة.

أما المقطع المتوسّط المفتوح، فقد تفوق في شعره في الشكوى، وهجاء كافور؛ لأنه أكبر تمثيلاً لموقف الهجاء والسخرية والذم، وذلك لاستغراقه عند نطقه زمناً أطول من الزمن الذي يستغرقه النّطق بالمقطع المتوسّط المغلق؛ لأنها مقاطع منتيهة بحركة طويلة، لذلك فهي تشكل متنفساً للشاعر لرفع الصوت بالذم والسخرية، والتعبير عن عاطفة السخط على كافور، معلناً على الملأ خسته، وجبنه؛ ولهذا السبب أيضاً، جاءت نسبة المقاطع المفتوحة التي بلغت حوالي (29%) في أبياته في كافور، أعلى بقليل في أبياته المختارة من قصائده في سيف الدولة التي بلغت حوالي (26.6%).

كما نلحظ، أن نسبة تكرار المقطع المتوسّط بنوعيه المتوسط المغلق (ص ح ص)، والمتوسط المفتوح (ص ح ح)، أكثر تكراراً من المقطع القصير(ص ح)، في الأبيات، موضع الدرس، من شعره في الأميرين، في حين أن تكرار ورود المقطع القصير (ص ح) في تلك القصائد، أكثر من تكرار ورود المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص)، والمقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح)، كلا على حِدَةٍ، فبلغت نسبته في الأبيات من شعره في سيف الدولة حوالي (41.5%)، وهي نسبة مقاربة لنسبتها في الأبيات من شعره في كافور التي بلغت حوالي

(39.5%)، وتفوّق هذا المقطع على المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص)، والمقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح) في أبياته المختارة، يرجع إلى خفته ورشاقته، وسرعة حركته. ولكن كونه مقطعاً حراً (Free Syllable) أو متحركاً، وسهولة أدائه، وقلة زمن النطق به عند إنتاجه؛ لأنه يتألف من (صامت+ حركة)، كما عرفنا[1]، جعله يتوافق مع اللسان العربي، ونظام اللغة العربية، وبذلك لا يشعر القارئ لشعر المتنبي بأي صعوبة عند إنشاده، كما أنه المحرّك الأساسي لضبط الإيقاع الصوتي من خلال هذه الحرية بتكراره على مدار أبيات قصائده، وكلماتها جميعها، فالحركة الانتقالية السريعة الخفيفة في الأبيات من معنى إلى آخر، جاءت متوافقة مع نفس السرعة والخفة التي يتمتّع بها هذا المقطع؛ لذا فإن السمات والخصائص الصوتية هذه أهّلته ليكون المقطع الأساس، والرابط الصوتي القادر على ضبط الإيقاع الموسيقي، والصوتي من بداية الأبيات إلى نهايتها.

وعن ارتفاع نسبته، إلى حد ما، بفارق (2%) في أبياته في سيف الدولة عنها في أبياته في كافور، فقد يعود ذلك إلى أن هذا المقطع بخصائصه وسماته الصوتية، عمل على تحقيق نوع من التلوين الصوتي، والتآلف الموسيقي، الذي وُظِّف لخدمة المشاهد المعروضة المتعلقة بالمدح الصادق للأمير، النابع من عاطفة الشاعر الجياشة الصادقة تجاهه، و المتعلقة، أيضاً، بوصف المعارك، والانتصارات التي حققها هذا الأمير، وإحداث التأثير في المتلقي.

كما تبين لنا، أن النسيج المقطعي للسيفيات والكافوريات خلا من المقاطع الطويلة (ص ح ح ص، ص ح ص ص، ص ح ح ص ص)، وأن المقطع المتوسط هو المقطع الأكثر حضوراً فيه، ولا شك في أن ذلك يعود، إلى أن العرب قد بنوا أشعارهم على المقاطع القصيرة والمتوسّطة، لكونها أسهل نطقا، وأجمل موسيقية من غيرها. أما المقاطع الطويلة لا تجوز أصلاً كما قال رمضان عبد التواب في كتابه (فصول في فقه اللغة) " إلا في حالة الوقف على القافية"[2].

ولا شك، في أن هذا التوزيع المقطعي في شعر المتنبي في كلا الأميرين، كان له دور بارز في إضفاء إيقاع موسيقي موزع بطريقة فنية بارعة، وذلك من خلال تنويعاتها، وتلويناتها

---

[1] ينظر الفصل الأول من البحث. ص49.

[2] عبد التواب، رمضان: **فصول في فقه اللغة**. ص195.

الصوتية، حتى ليشعر معها القارئ أو المتلقي بأنه أمام صورة جمالية، إن صح التعبير، محكمة السبك.

يتّضح لنا، بعد تحليل هذه النماذج المختارة من شعر المتنبي في الأميرين (سيف الدولة، وكافور)، تحليلاً صوتياً، أن هذه النماذج ذات سلاسة نطقية؛ لوجود الأصوات اللغويّة السّهلة النطق فيها، فهذه الأصوات اللغوية اتّسمت بملامح لا تتطلب جهدا عضلياً كبيراً في أثناء إنتاجها، كالجهر، والترقيق، والانفجار، والجانبيّة، والغنّة، كما أن هذه النماذج امتازت بالوضوح السّمعيّ العالي، الذي تكتسبه من سيطرة الأصوات ذات الوضوح السّمعيّ العالي عليها، كالأصوات المائعة/ الرنانة، التي احتلت الحيز الأكبر بين الأصوات الصامتة، متمثلة بجانبية اللام، وتكرار الراء، وغنّة الميم والنون. كما اكتسبتها من الحركات بنوعيها، القصير والطويل، لا سيما الحركات الطويلة، بامتدادها النطقي، وسعة مخرجها، وحريّة خروج الهواء معها، الأمر الذي جعل لها وقعاً قوياً في الآذان.

ولا ننسى السلاسة النطقية التي اكتسبتها تلك النماذج أيضاً من مقاطعها الصوتية: القصير (ص ح)، والمتوسّط المغلق (ص ح ص)، والمتوسط المفتوح (ص ح ح)، وهذه المقاطع تمثل أسهل المقاطع نطقاً، كما أنها رُتِّبت على نحو لا يستشعر القارئ معه بأدنى صعوبة على اللسان في أثناء التغني بهذه القصائد، وعلى نحو يجعلها منسجمة مع معاني الأبيات ودلالتها.

ومن هذه السلاسة النطقية، وهذا الوضوح السّمعيّ، اكتسبت أبيات قصائد المتنبي التي قالها في الأميرين ايقاعاً موسيقياً مميزاً، وفي نظري، إن تلك الإيقاعية الموسيقية منحت تلك قصائد مكانة خالدة في نفوس متلقيها، فهذه الموسيقى الإيقاعية هي التي " تحرّك المتلقي وتجعله ينفعل، وتثير فيه إحساساً وجدانياً غريباً، تجعله يشعر بما يسمع من أبيات شعرية متناسقة ذات نغم يقرب من الغناء"[1].

[1] ضيف ، شوقي: **فصول في الشعر ونقده.** ط3. القاهرة: دار المعارف. 1988. ص28.

وأخيراً أتمنى أن أكون قد وفقت في دراستي الصوتية اللغوية لما تم اختياره من نمـــاذج في شعر المتنبي، وفي بيان ما امتاز به شعر هذا الشاعر من ملامـــح صـــوتية جعلتـــه يمثـــل الأنموذج الصوتي الأمثل، وفي إبراز أوجه الاختلاف الصوتية اللغوية، بين شعره فـــي ســـيف الدولة، وشعره في كافور.

الخاتمة

ممّا سبق عرضه خرجت الباحثة بعددٍ من النتائج:

من خلال الدراسة التطبيقية، التي قدّمتها الباحثة، في الفصلين الثاني والثالث، حيث قامت بتحليل نماذج مختارة من بعض القصائد الشعرية التي قالها المتنبي في كلّ من سيف الدولة، وكافور تحليلاً صوتيّاً، تبين أنه قد يكون لتضافر مكونات البنية الصوتيّة دورٌ في استيحاء الدلالة التي تعبر عن تجربة الشاعر الشعورية، وأنّ اختلافاً، وإن كان هذا الاختلاف قد اقتصر على جوانب دون أخرى، في طبيعة الأصوات المسيطرة على الأبيات المختارة من قصائده في أميريه: من مجهورة، ومهموسة، ومفخمة، ومرققة، واحتكاكية، وانفجارية، ومائعة، وصفيريّة، وتكراريّة، وفي تشكّل النّسيج المقطعي في قصائده موضع البحث، في أميريه، وهذا الاختلاف نابع من تجربة الشاعر الشعوريّة، وطبيعة العلاقة التي كانت تربطه بكلّ من الأميرين، والأحاسيس التي سيطرت عليه مع كلّ منهما.

وعلى ضوء تناوُل المستوى الصوتي، في قصائد المتنبي، في الأميرين، والموازنة بينهما، تمّ التّوصّل، من خلال النماذج التي كانت مُعْتَمدَ الباحثة ومتكأها، إلى النّتائج الآتية:

* تقارب النّسب المئوية للأصوات المجهورة، والمهموسة، في سيفيات المتنبي وكافورياته، فقد بلغت نسبة الصوامت المجهورة، في النماذج المدروسة من سيفيات المتنبي، حوالي (68%)، وبلغت نسبة الصوامت المهموسة فيها حوالي (32%)، في حين بلغت نسبة الصوامت المجهورة، في النماذج المدروسة من كافورياته، حوالي (69.1%)، وبلغت نسبة الصوامت المهموسة حوالي (30.9%). هذا التقارب في النّسب المئوية للأصوات المجهورة والمهموسة في السيفيات والكافوريات يعود إلى خصائص هذه الأصوات من جهر وهمس في إظهار الانفعالات لدى الشاعر، وقد أتت الباحثة على تعليل الأسباب التي أدت إلى سيطرة تيار الأصوات المجهورة، ذات الترددات العالية، التي تثير أذن

السامع على نظائرها المهموسة[1]، ولعل من أبرزها أن من شأن هذا الطّابع الموسيقيّ المجهور أن يعكس رغبة أبي الطيب في الإشادة العالية بسيف الدولة، التي تعكس فخره بذاته، والتعبير عن مدى حبه له، وفي المقابل أسهمت هذه الأصوات؛ لما فيها من ذبذبة عالية، في محاكاة الانفعالات والمضامين التي أراد شاعرنا أن يثيرها، في تصوير الحقد والغضب اللذين يطفحان في نفسه تجاه كافور، إضافة إلى رغبته المتزايدة في التشهير بكافور الذي جعل منه شاعرنا أضحوكة عصره وزمانه.

ولاحظنا، من خلال دراستنا لقصائد المتنبي في الأميرين تفوُّق نسبة تكرار ورود صوت الهمزة، الذي لا يتصف بالجهر أو الهمس، على أرجح الآراء، في قصائده في كافور الإخشيدي التي وصلت حوالي (6.6%)، على نسبة تكرار ورودها في قصائده في سيف الدولة حيث بلغت حوالي (4.6%)، وربما يعود هذا كما ذكرنا في موضع سابق[2]، إلى أن هذا الصوت يسهم، بما يتّسم به من ملامح تمييزية، وبطبيعته الإنتاجية المعروفة بصعوبتها النطقية، في التعبير عن الضيق، والألم الذي بات يعتصر المتنبي؛ لما لحق به من ذلّ وعار ، نتيجة فراقه سيف الدولة، واضطراره لمدح كافور، وتخاذل كافور معه، وعدم قدرته على تحقيق حلمه الذي طالما تمنّاه، وهو الحصول على الإمارة التي شكّلت مطلباً بات يؤرقه طيلة فترة إقامته في بلاط كافور، بل طيلة حياته.

كما أن هذا الصامت، بانفجاره القويِّ، وخروجه من أوّل المخارج الصوتيّة، وهو الحنجرة، وصدى جرس انفجاره يهيّئ السامع، لسماع قصائده، وفهم مقاصد الشاعر منها.

* تفوُّق تيار الأصوات المرققة على نظائرها المفخمة في الأبيات المختارة من قصائد المتنبي في كلا الأميرين، فقد تكررت الأصوات المرققة في أبياته في سيف الدولة بنسبة (89%) تقريباً، في حين بلغت نسبة الأصوات المفخمة حوالي (11%)، أما نسبة

---

[1] ينظر: الفصل الرابع. ص246- ص250.

[2] ينظر: الفصل الرابع. ص251.

الأصوات المرققة في أبياته في كافور فبلغت حوالي (93.6%)، وبلغت نسبة الأصوات المفخمة حوالي (6.4%). من هنا نستطيع القول: إن نسبة الأصوات المفخمة في الأبيات الخاصّة بسيف الدولة تفوقت على نسبتها في الأبيات الخاصة بكافور، للأسباب التي أتت الباحثة على توضيحها في موضعها من الدراسة[1]، ومنها أن المتنبي هجا كافوراً في معظم قصائده التي أنشدها إياه، إن لم تكن كلها، وموقف الهجاء لا تناسبه الأصوات المفخمة التي تكسب النّص دلالات التّفخيم والتعظيم.

ولنا، أن نقول إن السبب في تفوق الأصوات المرققة في أبياته، موضع الدّرس، في الأميرين؛ يعود إلى ما تحققه هذه الأصوات السّهلة النطق، من سلاسة وسهولة نطقية لقصائده التي أراد لها شاعرنا الانتشار، والخلود. مقارنة بنظائرها المفخمة التي تتوتر، في أثناء النطق بها، أعضاء النطق، وتتشنج.

وعندما تقصّينا نسب تكرار ورود الأصوات المفخمة، وجدنا أن صوت القاف المفخم تفخيماً جزئياً، كان أكثر هذه الأصوات تكراراً في شعره في الأميرين، لكن نسبة تكرار وروده في أبياته في سيف الدولة التي بلغت حوالي(5%)، كانت أعلى من نسبتها في أبياته في كافور حيث بلغت حوالي (2%)، لما ذكرناه سابقاً من أسباب[2]، أهمها أن شاعرنا قارن العالم الحالي، في حضرة كافور بالعالم السابق، في حضرة سيف الدولة، وليس من الهيّن على شاعر، في حجم المتنبي، أن يستبدل العالم الذي على رأسه كافور" وهو عبد خصي"، بالعالم الذي يقف على رأسه سيف الدّولة القائد المثال الذي طالما حلم بلقائه؛ لذلك تراجعت نسبة استخدام الشاعر لصوت القاف، بوجه خاص، والأصوات المفخمة بوجه عام، في أبياته المختارة في كافور، حتى لا تحمل قصائده أدنى معنى للتفخيم والتعظيم لشخص كافور، إضافة إلى عدم ملاءمة هذا الصوت المعروف بما

[1] ينظر: الفصل الرابع. ص251- ص254.
[2] ينظر: الفصل الرابع. ص253 .

يحتاجه من مشقة نطقية عند إنتاجه، لشاعر باتت تسيطر عليه مشاعر القلق، والتمــزق، والنظرة السوداء إلى الدنيا.

* سيطرت الأصوات الانفجارية على الأصوات الاحتكاكية في النماذج المختارة من قصائد شاعرنا في كلا أميريه، فبلغت نسبة الأصوات الانفجارية في أبياته، موضع الدرس، في سيف الدولة حوالي (58%)، وبلغت نسبة الأصوات الاحتكاكية حوالي (42%)، أما في النماذج المدروسة من كافورياته، فقد بلغت نسبة الأصوات الانفجارية التــي تفوقــت، بشكل ملحوظ، على نظائرها الاحتكاكية حوالي (61.2%)، فــي حــين بلغــت نســبة الأصوات الاحتكاكية حوالي(38.8%)؛ وبذلك نجد، أن الأصوات الانفجارية قد شــغلت نسبة أكبر، من مجموع الأصوات الانفجارية والاحتكاكية، في الأبيات، موضع الدّرس، من شعر أبي الطيب في كافور، مقارنة بنسبة الأصوات الانفجارية في أبياته المختــارة في سيف الدولة، ولعل ذلك يعود، كما مرّ معنا[1]، إلى أن هذا الانفجار النــاتج عن حبس الهواء حبساً كاملاً بوساطة أعــضاء النطق عند مخرج كلّ صوت منها، قد يجسّد شدّة الانفعال، ومرحلة التوتّر الذاتي التي وصل إليها أبو الطيب، ويمثّل عاطفة شاعر أصابه الحزن، والخذلان، وسيطرت عليه مشاعر الحقــد والغضــب، وهكــذا ازدادت نســبة الأصوات الانفجارية في أبياته في كافور؛ لأنها قد تحاكي توتّراً خاصاً بحالة الشــاعر النفسية، وتسهم في تشكيل وظيفة دلاليّة وجمالية في أبياته الشعرية.

* سيطرت الأصوات المائعة/ الرنانة أكثر من غيرها من الأصوات الصامتة الأخرى، في النّماذج، موضع الدرس، من شعر المتنبي في الأميرين، ففي الأبيــات المختــارة مــن قصائد المتنبي في سيف الدولة بلغت نسبة الأصوات المائعة/ الرنانة حوالي (40.3%)، أما في الأبيات، موضع الدرس، من قصــائد المتنبــي فــي كــافور، فبلغــت نســبتها حوالي(42)، وبذلك نجد أن نسبة هذه الأصوات في أبياته في كافور أعلى منها في أبياته في سيف الدولة، وقد أتت الباحثة على تعليل هذا التفوق البســيط للأصــوات المائعــة/

[1] ينظر: الفصل الرابع. ص255– ص258.

الرنانة في أبياته في كافور[1]، وفي المجمل نقول: إن هذه الأصوات، بما تتمتع به من خصائص، وشبهها بالحركات في اتساع مخرجها، وسهولة نطقها، وانسياب الهواء من أعضاء النطق معها، مكّنت الشّاعر من التعبير عن مكنونات نفسه، وإخراج تلك الشّحنات المختنقة داخله.

كما وجدت الباحثة أن أكثر هذه الأصوات، أي المائعة، تكراراً في أبيات شاعرنا، موضع الدرس، في سيف الدولة صوت (اللام) ونسبته حوالي(15%) من مجموع الأصوات المائعة/ الرنانة، تلاه صوت(النون) ونسبته حوالي (12%)، ثم صوت (الميم)، ونسبته حوالي(7.7%)، وأخيرا جاء صوت (الراء)، ونسبته حوالي(5%). وهذا يماثل نسب ترتيب الأصوات المائعة في القرآن الكريم، كما عرفنا[2]. أما أبياته في كافور، فقد كان أكثر الأصوات المائعة/ الرنانة تكراراً فيها صوت(النون)، وبلغت نسبته حوالي(13%)، تلاه صوت (الميم) ونسبته حوالي(12.4%)، ثم صوت اللام، ونسبته حوالي (12%)، وأخيراً صوت (الراء)، ونسبته حوالي(4.3%). وبذلك يكون صوت اللام قد جاء في المرتبة الأولى في الأبيات المختارة من قصائده في سيف الدولة؛ ولعل ذلك يعود، كما ورد سابقاً[3]، إلى مناسبة هذا الصوت؛ لما فيه من حرية امتداد النّفس معه لأغراض المدح، ووصف المعارك، والفخر بالبطولات في الحرب، في حين جاء صوت النون في المرتبة الأولى في الأبيات المختارة من قصائده في كافور، وقد تمّ تعليل ذلك في موضع سابق[4]، وهو تعليل يتمثّل في أن صوت النون من الأصوات الأنفية المكتومة التي تبدو للسامع وكأنها خارجة من الأعماق، مما ساعد المتنبي على إثارة جوّ من الشّجن، وخروج شحنات من الحزن العميق إلى الخارج؛ وبذلك نقول: إنّه من الممكن أن يكون لتوزيع الأصوات المائعة، في أبياته المختارة في كلا أميريه،

[1] ينظر: الفصل الرابع. ص261 – ص262.

[2] ينظر: الفصل الرابع. ص259.

[3] ينظر: الفصل الرابع. ص260.

[4] ينظر: الفصل الرابع. ص261.

ارتباط بالعلاقة التي كانت تربط الشاعر بكل منهما، ومدى انعكاس تلك العلاقة على الوضع النّفسيّ الذي كان يسيطر على أبي الطيب، وإسقاط ذلك الوضع على طبيعة الأصوات الواردة في شعره في كلتا المرحلتين الشّعريّتين.

* وجدنا، من خلال دراستنا لملح التّركيب الذي يتّسم به صوت الجيم الفصحى، في الأبيات المختارة من قصائد المتنبي في كلا الأميرين أنّ تكرار صوت الجيم المركّب جاء قليلاً فيها، إلى حدّ ما، فقد بلغت نسبة تكرار ورود صوت الجيم في الأبيات المختارة من قصائد المتنبي في سيف الدولة، وعددها (12) قصيدة، ما يقرب من (24%)، وهي نسبة أعلى من نسبة تكرار وروده في الأبيات المختارة من قصائده في كافور، وعددها (12) قصيدة أيضاً، حيث بلغت ما يقرب من (19.2%). وقد مرّ معنا تعليل ذلك[1]، إذ ربما يعود السبب إلى أنّ هذا الصوت، بما يتّسم به من ملامح تمييزية، يعدُّ من أوضح الصوامت في السّمع؛ لأنه أطول الصوامت العربية بعد الصوامت المائعة/ الرّنانة، من حيث المتوسّط الطولي، أي زمن نطقه، بالميلي من الثانية؛ لذلك فهو صوتٌ مناسبٌ لغرض المدح، والفخر بالبطولات، وفي المقابل نجد أنّ مافيه من صعوبة نطقيّة؛ فهو حصيلة نطق صامتين، أدّت إلى قلة وروده في الكافوريات؛ لأن هذه الصعوبة لا تتوافق مع ما يملأ النّفْس من شعور بالضّياع، والاضطراب، وعدم الاستقرار في بلاط كافور.

* أكثر الحركات تكراراً عند المتنبي، في النماذج المختارة من قصائده في سيف الدولة، وكافور الإخشيدي، هي الفتحة بنوعيها القصير والطويل، تلتها الكسرة بنوعيها القصير والطويل، وأخيراً الضمة بنوعيها القصير والطويل ، فجاء ترتيب الحركات، قصيرها وطويلها، في النماذج المدروسة من قصائده في سيف الدولة، بصفة عامة، على النحو الآتي (فتحة، كسرة، ضمة) **(a,i,u)**، وهذا يتوافق وترتيب الحركات في القرآن الكريم، ومع ترتيبها من حيث الدوران[2]، وبلغت نسبة الفتحة بنوعيها القصير والطويل حوالي

---

[1] ينظر الفصل الرابع. ص265– ص266.

[2]. ينظر الفصل الأول من البحث. ص46. والفصل الثاني من البحث. ص152– ص153.

(56%) من مجموع الحركات في سيفياته، وبلغت نسـبة الكسـرة بنوعيهـا القصـير والطويل حوالي (27%)، وبلغت نسبة الضمة بنوعيها القصير والطويل حوالي (17%). كما جاء ترتيب الحركات في النماذج المدروسة من كافوريّاته على النحو ذاته: (فتحـة، كسرة، ضمة) **(a,i,u)**، فقد بلغت نسبة الفتحة بنوعيها القصير والطويـل (53%) مـن مجموع الحركات في كافوريّاته، وبلغت نسبة تكرار الكسرة بنوعيها القصير والطويـل حوالي (27%)، وبلغت نسبة تكرار الضمة بنوعيها القصير والطويل حوالي (20%).

نلاحظ مما سبق تراجع نسبة الفتحة بنوعيها، القصيرة والطويلة، في النماذج المختـارة من شعره في كافور، إلى حد ما، عن نسبتها في النماذج المختارة من شعره في سـيف الدولة، وفي المقابل ارتفعت نسبة الضمة في أبياته، موضع الدرس، في كافور، عنها في أبياته، موضع الدرس، في سيف الدولة، ولعل السبب في ذلك يعود، كما مر معنا[1]، إلى قدرة هذه الحركة التي، تُعَدُّ أشقّ الحركات نطقاً، وأضيقها مخرجاً، على التّعبير عـن حالة الضّيق التي كانت تكتنف شاعرنا حين كان ينشد كافوراً شعراً، ومسـاعدته فـي إخراج آهاته الحزينة النابعة من قلب مكسور مليء بالخذلان، واليأس، وتسـيطر عليـه الأحزان، ولتعبر أيضاً، عن مدى التّشوّق الذي سيطر عليه، والحنين الذي هـزّ نفسـه لسيف الدولة.

وقد توصلت الدّراسة إلى أنّ للحركات دلالة خاصة في شعر أبـي الطيـب، حيـث استخدم تلك الأصوات للتعبير عن أحاسيس مليئة بالمحبة، والفخر، والاعتزاز في شعره في سيف الدولة، كما اسـتخدم تلـك الأصـوات للتعبيـر عن أحاسيس مليئة بالحزن، والحرمان، والضّياع، والشّوق، والحنـين في شعره في كـافور، وقد أسهمت خواصّ تلك الأصوات بما تتّسم به من ملامح تتمثل في: اتساع مخارجها، ووضوحها السـمعي، وسهولتها النّطقية، في التعبيـر عـن تلـك الأحاسيس.

---

1 ينظر الفصل الرابع. ص272.

* سيطر المقطع المتوسّط المغلق (ص ح ص)، على المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح) في سيفيات المتنبي، سواء أكان موضوعها المدح، أم الاعتذار، أم العتاب، أم الرّثاء، حيث جاءت نسبته في القصائد المدروسة، وعددها ثلاث قصائد، في الفصل الثاني من هذا البحث حوالي (55%)، في حين بلغت نسبة المقطع المفتوح حوالي (45%)، ولعل هذا التفوق، وتلك السيطرة للمقاطع المتوسّطة المغلقة (ص ح ص) في شعره في سيف الدولة يرجعان، كما ذكرنا في موضع سابق[1]، إلى أن هذه المقاطع، من شأنها أن تعكس، بانقطاع النّفس معها في أثناء النطق، وعدم امتداده، دلالة الحسم؛ أي حسم المعارك لصالح سيف الدولة، وجنده في المعارك، وانتصارهم فيها، ودحرهم الأعداء. كما أنّها قد تكون بذلك، المقاطع الأنسب لغرض المديح، والتعبير عن المحبة للممدوح، لحاجة هذا الغرض لما في هذه المقاطع من خفة ورشاقة نطقية.

أما في كافوريات المتنبي فقد سيطر المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص) على المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح) في شعر المديح، فبلغت نسبته حوالي (60%)، وبلغت نسبة المقطع المتوسط المفتوح حوالي (40%)، في حين سيطر المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح) على المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص) في شعر الشكوى، فبلغت نسبته حوالي (51%)، وبلغت نسبة المقطع المتوسط المغلقة حوالي (49%)، ونرى هذه السيطرة للمقطع المفتوح في شعر الهجاء، فبلغت نسبته (52%) تقريباً، في حين بلغت نسبة المقطع المتوسط المغلق (48%) تقريباً، وقد تم تفسير ذلك[2] بأنّ من شأن المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح) الذي بلغت نسبته في أبيات المتنبي في كافور حوالي (48%)، أن يعكس بطول زمنِه النطقيِّ، وامتداد حركته الطّويلة، نوح النادِم الآسي، على ما قام به من إذلال لنفسه، وانحدار بها؛ لمدحه كافوراً، كما أنّ من شأن هذا المقطع أن يعكس طول الزمن الذي ابتلي به عند كافور، وثقله على نفسه.

[1] ينظر الفصل الرابع. ص274 – ص275.

[2] ينظر الفصل الرابع. ص275.

ولنا، أن نقول إن لتتابع المقاطع المتوسطة بنوعيهـا، المغلقـة والمفتوحـة، والمقـاطع القصيرة في النماذج المختارة من قصائده في الأميرين، نسقاً رقيقاً عذباً، يزيدُ من عذوبتِه عدم تتابع المقاطع القصيرة لأكثر من مقطعين، فلا وجود لثلاثة مقاطع قصيرة متتابعة، يثقلُ اللّسانُ بها.

وفيما يخصُّ عدد المقاطع نجد أن عدد المقاطع في النماذج المختارة من قصائده في سيف الدولة بلغ (797) مقطعاً، في حين بلغ عدد المقاطع في النماذج المختارة من قصائده في كافور(786)، وبذلك يكون عدد المقاطع في أبياته المختارة في سيف الدولة أعلى، إلـى حد ما، من عددها في أبياته المختارة من قصائده في كافور، وهذا يعكس نفسية الشـاعر الهادئة في أثناء مدحه سيف الدولة، كما يعكس نفسية الشاعر القلقـة المضـطربة فـي قصائده في كافور.

* وأخيراً نقول: إن المتنبي كان موفقاً في اختيار الوحدات الصوتيّة التـي لفتـت بقوتهـا الانتباه، واستحوذت، بما فيها من ملامح تمييزية، على الأذهـان، وناسـبت مَضـامينَ نصوصه الشعرية في كلا أميريه، وبالتالي فرضت سيادتها على المتلقي، وأوجدت نوعا من المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقي.

وآخراً، آمُل أن يكون هذا العمل قد قدّم إلى الدراسات العربية ماهو جديد، وبخاصـة أن مجال البحـث والدراسـة فـي علـم الجمـال الصـوتي، أو الأسـلوبية الصـوتية (Phonostylistics)، مازال يحتاج منا إلى المزيد من الجهد حتى يستوي على ساقه.

قائمة المصادر والمراجع

أ. المصادر

- **القرآن الكريم**

الأزهري، أبو منصور محمد بن أحمد بن طلحة بن نوح الهروي. **تهذيب اللغة.** 17ج. تحقيق: عبد السلام محمد هارون وآخرين. مصر: مكتبة الخانجي. 1976.

الأستراباذي: نجم الدين محمد بن الحسن الرضي: **شرح شافية ابن الحاجب.** جزءان. تحقيق محمد نور الحسن وآخرين. القاهرة: مطبعة حجازي. 1939.

ابن الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم: **شرح القصائد السّبع الطوال الجاهليات.** تحقيق: عبد السلام محمد هارون. القاهرة: دار المعارف. 1980.

البديعي، يوسف الدمشقي: **الصبح المنبي عن حيثيّة المتنبي.** تحقيق: عبده زيادة عبده، ومحمد شتا، ومصطفى السّقا. ط3. القاهرة: دار المعارف. 1963.

البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي.** 4 مج. ط1. مصر: مطبعة السعادة. (د. ت).

الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن إسماعيل النيسابوري: **أبو الطيب المتنبي ماله وما عليه.** تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. القاهرة: مطبعة حجازي. (د.ت) .

يتيمة الدهر. 4ج. القاهرة: مطبعة الصاوي. 1934.

الجاحظ، عمرو بن بحر: **البيان والتبيين.** 4ج. تحقيق: عبد السلام هارون. القاهرة: مكتبة الخانجي. 2003.

الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر: **دلائل الإعجاز في علم المعاني.** تحقيق: السيد محمد رشيد رضا. بيروت: دار الكتب العلمية. 1988.

ابن جني، أبو الفتح عثمان: **الخصائص.** 3مج. تحقيق: محمد علي النجار. ط2. بيروت: دار الهدى. 1952.

سر صناعة الإعراب. جزءان. تحقيق حسن هنداوي. ط1. دمشق: دار القلم. 1985.

المُحْتَسَبْ في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها. جزءان. تحقيق علي النجدي ناصف، وعبد الفتاح إسماعيل شلبي. ط2. القاهرة: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية. 1966.

المنصف لكتاب التّصريف للإمام أبي عثمان المازني النّحويّ البصريّ. 4ج. تحقيــق: إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين. ط1. القاهرة: البابى الحلبي. 1960.

الحموي، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله: **معجم البلدان.** 7ج. تحقيق: فريد عبد العزيز الجندي. بيروت: دار الكتب العلمية. 1990.

ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي: **جمهرة اللغة.** 4ج. القاهرة: مؤسسة الحلبي. 1932.

الرازي، محمد فخر الدين: **التفسير الكبير.** 16مج. ط2. طهران: دار الكتب العلمية. 1981.

ابن السكيت، أبو يوسف يعقوب بن اسحاق: **الإبدال.** تقديم وتحقيق: حسين محمد شرف. القاهرة. الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية. 1978.

إصلاح المنطق. تحقيق أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون. القاهرة: دار المعارف. 1956.

سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر: **كتاب سيبويه.** 5مج. تحقيق وشرح: عبد السلام هارون. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية. 1999.

ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله: **رسالة أسباب حدوث الحروف**. ط1. تحقيق: محمد حسان الطيان، ويحيى مير علم. دمشق: مجمع اللغة العربية. 1983.

الشفاء: المنطق، العبارة. ط1. تحقيق: محمود الخضيري. القاهرة: دار الكاتب العربي. 1970.

السيوطي، عبد الرحمن جلال الدين: **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**. مجلدان. شرح: محمد أحمد جاد المولى بك وآخرين. ط3. بيروت: المكتبة العصرية. 1987.

الصاغاني، رضي الدين الحسن بن محمد بن العدوي: **العباب الزاخر واللباب الفاخر**. تحقيق: محمد حسن آل ياسين. بغداد: دار الرشيد. 1979.

الضبّي، أبو العبّاس المفضل بن محمّد: **المفضليّات**. تحقيق وشرح: أحمد محمّد شاكر، وعبد السلام محمّد هارون. ط 6. القاهرة: دار المعارف. 1942 .

ابن الطحان، أبو الأصبغ عبد العزيز بن علي بن محمد الإشبيلي. **مخارج الحروف وصفاتها**. تحقيق: محمد يعقوب تركستاني. جدة. 1984.

الفارابي، أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان: **كتاب الحروف**. تحقيق محسن مهدي. ط2. بيروت: دار المشرق. 1990.

كتاب الموسيقى الكبير. تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة. القاهرة: دار الكتاب الجديد. (د. ت).

ابن فارس، أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا القزويني: **الصاحبي في فقه اللغة العربية، وسنن العرب في كلامها**. علق عليه ووضع حواشيه: أحمد حسن بسج. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية. 1997.

معجم مقاييس اللغة. 6 مج. تحقيق: عبد السلام هارون. ط2. بيروت: دار الفكر. 1979.

الفراء، أبو زكريا يحيى بن زياد الحنبلي: **معاني القرآن.** 3ج. تحقيق: محمد علي النجار وأحمد يوسف نجاتي. ط 2. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1980.

الفراهيدي، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد: **العين.** 8ج. تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي. بغداد: دار الحرية للطباعة. 1984.

الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: **القاموس المحيط.** 4ج. القاهرة: المطبعة الحسينية. 1934.

القيسي، أبو محمد مكي بن أبي طالب: **الرّعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة.** تحقيق أحمد حسن فرحات. ط3. عمان. دار عمار. 1996.

ابن قيّم الجوزية، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر الدمشقي: **بدائع الفوائد.** 4ج في 2مج. ط1. بيروت: دار الكتاب العربي. 1950.

التفسير القيم. تحقيق: محمد حامد الفقي. بيروت: دار الكتب العلمية. 1978.

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: **لسان العرب.** 9مج. اعتنى بتصحيحه نخبة من الأساتذة المتخصصين. القاهرة: دار الحديث. 2003.

المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين: **التنبيه والاشراف.** بيروت: دار ومكتبة الهلال.1981.

ب. المراجع بالعربية:

إبراهيم، عبد الفتاح: **مدخل في الصوتيات.** تونس: دار الجنوب. 1990.

أحمد، محمد فتوح: **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر.** ط3. القاهرة: دار المعارف. 1984.

شعر المتنبي قراءة أخرى. القاهرة: دار المعارف. 1983.

الأرسوزى، زكى: **العبقرية العربية في لسانها**. دمشق: مطبعة الحياة. (د. ت).

إستيتة، سمير شريف: **الأصوات اللغوية: رؤية عضويّة ونطقيّة وفيزيائيّة**. ط1. عمان: دار وائل للنشر. 2003.

الأنطاكي، محمد: **المحيط في أصوات العربيـــة ونحوهـــا وصـــرفها**. 4ج. ط3. بيـــروت: دار الشروق العربي. (د. ت).

الوجيز في فقه اللغة. ط3. بيروت: مكتبة دار الشرق. 1969.

إ. نوكس: **النظريات الجمالية: كانط، هيجل، شوبنهاور**. ترجمة محمد شفيق شـــيا. بيـــروت: منشورات بحسون الثقافية.1985.

أنيس، إبراهيم: **الأصوات اللغوية**. القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية. 1987.

دلالة الألفاظ. ط7. القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية. 1993.

اللغة بين القومية والعالمية. القاهرة: دار المعارف. 1970.

في اللهجات العربية. ط8. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية. 1990.

من أسرار اللغة. ط5. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريّة. 1975.

موسيقى الشعر: ط4. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية. 1972.

أنيس، إبراهيم وآخرون: **المعجم الوسيط**. 2ج. بيروت: دار الفكر. (د.ت) .

أولمان، ستيفن: **دور الكلمة في اللغة**. ترجمة كمال بشر. ط12. القاهرة: دار غريب. 1997.

باي، ماريو: **أسس علم اللّغة**. ترجمة وتعليق: أحمد مختار عمر. ط2. القاهرة: عــالم الكتــب. 1983.

البستاني، ملحم إبراهيم: **أسرار لغوية معربة ومعلق عليها، ويلي ذلك نبأ اكتشاف حلقة اللغة المفقودة،**. بيروت: دار غندور. (د. ت).

بشر، كمال: **علم اللغة العام/الأصوات العربية**. القاهرة: مكتبة الشباب. 1987.

البريسم، قاسم: **منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري**. ط1. دار الكنوز العربية. 2000.

بنفست، إميل: **اللغة نصوص مختارة**. ترجمة: محمد سبيلا، وعبد السلام بن عبد العالي. ط2. الدار البيضاء: دار توبقال. 1998.

التونجي، محمد: **المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس**. بنغازي: (د. ن). 1975.

جبر، علاء محمد: **المدارس الصوتية عند العرب، النشأة والتطور**. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية. 2006.

جبر، هشام: **فيزياء الدوريات والجسيمات**. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية. 1994.

الجبوري، محمد يحيى سالم: **مفهوم القوة والضعف في أصوات العربية**. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية. 2006.

جيرو، بيير: **علم الدلالة**. ترجمة: منذر عياشي. ط1. دمشق: دار طلاس. 1992.

حجازي، محمود فهمي: **مدخل إلى علم اللغة**. ط2. القاهرة: دار الثقافة. 1981.

حسام الدين، كريم زكي: **الدلالة الصوتية**. ط1. القاهرة: الأنجلو المصرية. 1992.

حسام زادة الرومي، عبد الرحمن بن حسام الدين: **رسالة في قلب كافوريات المتنبي من المديح إلى الهجاء.** تحقيق: محمد يوسف نجم. بيروت: دار الأمانة. 1972.

حسان، تمام: **البيان في روائع القرآن، دراسة لغوية وأسلوبية للنّص القرآني.** ط1. القاهرة: عالم الكتب. 1993.

اللغة بين المعيارية والوصفية. ط4. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية. 1958.

اللغة العربية معناها ومبناها. الدار البيضاء: دار الثقافة. 1994.

مناهج البحث في اللغة. ط2. الدار البيضاء: دار الثقافة. 1974.

حسين، طه: **مع المتنبي.** ط13. القاهرة: دار المعارف. 1986.

حمّاد، محمّد نمر: **إتحاف العباد في معرفة النطق بالضاد.** نابلس. 1323.

داود، محمد محمد: **العربية وعلم اللغة الحديث.** القاهرة: دار غريب. 2001.

دي سوسير، فرديناند: **دروس في الألسنية العامّة.** تعريب صالح القرمادي وآخرين. تونس: الدار العربية للكتاب. 1985.

الراجحي، عبده: **فقه اللغة في الكتب العربية.** بيروت: دار النهضة العربية. 1979.

رينو، لويس: **آداب الهند.** ترجمة زغيب هنري. ط1. بيروت: عويدات. 1989. ص 7.

زاهد، زهير: **أبو الطيب المتنبي وظواهر التمرد في شعره.** ط1. بيروت: عالم الكتب. 2007.

زاهر، عبد الهادي: **التحليل البنائي للموشحة ودراسات أندلسية أخرى.** ط3. القاهرة: مكتبة سعيد رأفت. 1999.

زيدان، جورجي: **الفلسفة اللغوية والألفاظ العربية.** بيروت: دار الحداثة. 1982.

سابير، إدوارد: **اللغة والخطاب الأدبي**. ترجمة سعيد الغامدي. ط1. بيروت: المركز الثقافي العربي. 1993.

السعافين، إبراهيم وآخرون: **أساليب التعبير الأدبيّ**. ط 1. عمّان: دار الشروق. 2000.

السعدني، مصطفى: **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث**. الإسكندرية: منشأة المعارف. 1987.

السعران، محمود: **علم اللغة مقدمة للقارئ العربي**. بيروت: دار النهضة العربية. (د. ت).

سلوم، تامر: **قراءة جديدة لتراثنا النقدي**: دمشق: دار الحقائق.1993.

نظرية اللغة والجمال في النقد العربي. ط1. سوريا: دار الحوار. 1983.

السيد، عز الدين: **التكرير بين المثير والتأثير**. ط1. القاهرة: دار الطباعة المحمدية. 1978.

الشابّيّ، أبو القاسم: **الديوان**. قدّم له وشرحه أحمد حسن بسج. ط1. بيروت: دار الكتب العلميّة. 1995.

شاكر، محمود محمد: **المتنبي رسالة في الطريق إلى ثقافتنا**. القاهرة: مكتبة الخانجي. 1987.

شاهين، عبد الصبور: **المنهج الصوتي للبنية العربية**. بيروت: مؤسسة الرسالة. 1980.

في التطور اللغوي. ط2. بيروت: مؤسسة الرسالة. 1985.

شوشة، فاروق: **لغتنا الجميلة**. ط3. القاهرة: مكتبة مدبولي. 1982.

الشدياق، أحمد فارس: **الساق على الساق**. تقديم نسيب وهيبه الخازن. بيروت: دار مكتبة الحياة. 1970.

الشعراوي: ناهد أحمد السيد: **عناصر الإبداع الفنّي في شعر عنترة**. مصر: دار المعرفة الجامعية. 1996.

شعيب، محمد عبد الرحمن: **المتنبي بين ناقديه في القديم والحديث.** القاهرة: دار المعارف. 1964.

الصالح، صبحي: **دراسات في فقه اللغة.** ط 5. بيروت: دار العلم للملايين. 1973.

الصيغ، عبد العزيز: **المصطلح الصوتي في الدراسات العربية.** دمشق: دار الفكر. 2000.

الصغير، محمد حسين علي: **الصوت اللغوي في القرآن.** بيروت: دار المؤرخ العربي. (د.ت).

الصغير، محمود فتح الله: **الخصائص النطقية والفيزيائية للصوامت الرنينية في العربية.** ط1. الأردن: عالم الكتب الحديث. 2008.

الضالع، محمّد صالح: **الأسلوبيّة الصوتيّة.** القاهرة: دار غريب. 2002.

ضيف ، شوقي: **فصول في الشعر ونقده.** ط3. القاهرة: دار المعارف. 1988.

الطريحي، محمد حسن: **البنية الموسيقية في شعر المتنبي.** العراق: أكاديمية الكوفة. 2008.

ظاظا، حسن: **اللسان والإنسان: مدخل إلى معرفة اللغة.** القاهرة: مطبعة المصري. 1971.

عاصي، ميشال: **مفاهيم الجماليّة والنقد في أدب الجاحظ.** بيروت: دار العلم للملايين. 1974.

العاني، سلمان حسن: **التشكيل الصوتيّ في اللّغة العربيّة (فونولوجيا العربيّة).** ترجمة: ياسر ملاح. ط1. جدة: النادي الأدبي الثقافي. 1983.

عباس، حسن: **خصائص الحروف العربية ومعانيها.** دمشق: اتحاد الكتاب العرب. 1998.

عبد البديع، لطفي: **التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا).** الرياض: دار المريخ. 1989.

عبد التواب، رمضان: **فصول في فقه العربيّة.** ط6. القاهرة: مكتبة الخانجي. 1999

المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي. القاهرة: مكتبة الخانجي. 1982.

عبد الجليل، عبد القادر: **الأصوات اللغوية**. ط1. عمان: دار صفاء. 1998.

عبد الرحمن، إبراهيم: **قضايا الشعر في النقد الأدبي**. بيروت: دار العودة.1981.

عبد الرحمن، ممدوح: **القيمة الوظيفيّة للصوائت "دراسة لغويّة"**. الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية. 1998.

عبد الرضا، تحسين: **الصوت والمعنى في الدّرس اللغوي عند العرب في ضوء علم اللغة الحديث**. ط1. عمان: دار دجلة. 2011.

عبد الفتاح، عصام: **ديوان المتنبي أشعر شعراء العرب**. القاهرة: مكتبة جزيرة الورد. (د.ت).

عبد الله، محمّد فريد: **الصوت اللّغويّ ودلالاته في القرآن الكـريم**. ط1. بيـروت: دار الهـلال ومكتبتها. 2008.

العبد، محمد: **إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي: مدخل لغوي أسلوبي**. القاهرة: دار المعـارف. 1988

عتيق، عبد العزيز: **علم العروض والقافية**. بيروت: دار النهضة العربيّة. 1987.

عزام، عبد الوهاب: **ذكرى أبي الطيب المتنبي بعد ألف عام**. ط2. القاهرة. دار المعارف. 1956.

العشري، علي: **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**. ط 5. الرياض: مكتبة الرشد. 2003.

عطوي، فوزي: **المتنبي شاعر السيف والقلم**. لبنان: دار الفكر العربي. 2004.

العقاد، عباس محمود: **أشتات مجتمعات في اللغة والأدب**. ط4. مصر: دار المعارف. 1970.

مطالعات في الكتب والحياة. ط3. بيروت: دار الكتاب العربي. 1966.

عكاشة، محمود: **التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية**. ط1. القاهرة: دار النشر للجامعات. 2005.

العلايلى، عبد الله: **مقدمة لدرس لغة العرب وكيف نضع المعجم الجديد**. القاهرة: المطبعة العصرية. (د. ت).

علوية، نعيم: **بحوث لسانيّة، بين نحو اللّسان ونحو الفكر**. ط2. بيروت: المؤسسة الجامعية. 1986.

عمر، أحمد مختار: **البحث اللغوي عند الهنود وأثره على اللغويين العرب**. بيروت: دار الثقافة. 1972.

دراسة الصوت اللغوي. ط1. القاهرة: عالم الكتب، 1976.

علم الدلالة. ط5. القاهرة: عالم الكتب. 1998.

الغامدي، منصور محمد: **الصوتيات العربية**. الرياض: مكتبة التوبة. 2001.

فاخوري، حنا: **تاريخ الأدب العربي**. بيروت: المكتبة البولسية. 1953.

فريحة، أنيس: **نظريّات في اللّغة**. ط2. بيروت: دار الكتاب اللّبنانيّ. 1981.

فضل، صلاح: **بلاغة الخطاب وعلم النّص**. بيروت: مكتبة لبنان. 1996.

فليش، هنري: **العربية الفصحى، نحو بناء لغوي جديد**. ترجمة: عبد الصبور شاهين. بيروت: دار المشرق. 1983.

فندريس، جوزيف: **اللغة**. تعريب عبد الحميد الدواخلي، ومحمد القصاص. القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية. 1950.

قدور، أحمد محمد: **أصالة عِلم الأصوات عند الخليل مِن خلال مقدمة كتاب العين**. ط1. دمشق: دار الفكر. 1998.

الكبيسي، طراد: **كتاب المورد: دراسات في اللغة**. ط1. بغداد: دار الشـؤون الثقافيـة العامـة. 1986.

كرم، يوسف: **تاريخ الفلسفة اليونانية**. بيروت: دار القلم. (د.ت).

مالمبرج، برتيل: **علم الأصوات**. ترجمة ودراسة عبد الصبور شاهين. القاهرة: مكتبة الشباب. 1984.

مبارك، مبارك: **معجم المصطلحات الألسنية**. ط1. بيروت: دار الفكر اللبناني. 1995.

المبارك، محمد: **فقه اللغة وخصائص العربية دراسة تحليلية مقارنة للكلمة العربية وعرض لمنهج العربية الأصيل في التجديد والتوليد**. ط7. بيروت: دار الفكر. 1981.

مبروك، مراد عبد الرحمن: **من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري**. ط1. الإسكندرية: دار الوفاء. 2002.

مجاهد، عبد الكريم: **الدلالة اللغوية عند العرب**. عمان: دار الضياء. 1985.

مرعشلي، نديم : **الصحاح في اللغة والعلوم**. بيروت: دار النفائس. 1975.

مصلوح، سعد: **دراسة السمع والكلام**. القاهرة: عالم الكتب. 1980.

المطلبي، غالب فاضل: **في الأصوات اللغوية – دِراسة في أصوات المدّ العربية. بغداد**. منشورات وزارة الثقافة، 1984.

مفتاح، محمد: **تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)**. ط3. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. 1992.

في سيمياء الشعر القديم دراسة نظرية وتطبيقية. الدار البيضاء: دار الثقافة. 1989.

المقدسي، أنيس: **أمراء الشعر العربي في العصر العباسي**. ط18. بيروت: دار العلم للملايين. 1994.

الملائكة، نازك: **قضايا الشعر المعاصر**. ط11. بيروت: دار العلم للملايين. 2000.

مندور، مصطفى: **اللغة بين العقل و المغامرة**.الإسكندرية: منشأة المعارف. 1974.

مونين، جورج: **تاريخ علم اللغة منذ نشأتها حتى القرن العشرين**. ترجمة بدر الدين القاسم. دمشق: وزارة التعليم العالي. 1972.

ناتل خانلري، برويز: **حول وزن الشّعر**. ترجمة محمد محمد يونس. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة. 2003.

النوري ، محمد جواد: **علم الأصوات العربية**. ط1. عمان: جامعة القدس المفتوحة .1996.

النوري، محمد جواد، وحمد، عليّ خليل: **فصول في علم الأصوات**. ط1. نابلس: مطبعة النصر التجارية.1991.

النويهى، محمد: **الشعر الجاهلي منهج فى دراسته وتقويمه**. جزءان. القاهرة: الدار القومية. (د. ت).

الهاشم، جوزف: **أبو الطيّب المتنبي، شاعر الطموح والعنفوان: دراسة ونصوص**. بيروت: دار المفيد. 1982.

هلال، عبد الغفار حامد: **أصوات اللّغة العربيّة**. ط2. القاهرة: مطبعة الجبلاوي. 1988.

الوجي، عبد الرحمن: **الإيقاع في الشعر العربيّ**. ط1. دمشق: دار الحصاد. 1989.

ياكبسون، رومان: **قضايا الشعرية.** ترجمة: محمد المولى، ومبارك حنون. ط1. الدار البيضاء: دار توبقال. 1988.

يونس، علي: **نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربيّ.** القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب. 1993.

ج. مراجع بالإنجليزية:

Arwid Johannson, M.A: **phonetics of The New High German Languaga .** Manchester: Palmer, Howe & G O. , 1906.

De Saussure, Ferdinand: **Cours in Général linguistics**. Translated from the French by Wade Baskin. 2nded. Peter Owen. London. 1959.

Firth: **Papers in Linguistics**, Oxford University Press.London. 1951

Jones, Daniel. An Outline of English Phonetics, Ninth edition, Cambridge, W. Heffer & Sons Ltd, 1957.

Stein, Jess: **The RANDOM HOUSE DICTHONARY of the ENGLISH LANGUAGE**. NEWYORK: RANDOM HOUSE. 1973

د. الرسائل الجامعية:

عبيدات، عدنان محمود: **الاتجاهات النقدية عند شراح المتنبي حتى القرن السابع الهجري.** رسالة دكتوراه مخطوطة. الأردن: الجامعة الأردنية, 1989.

قبها، مهدي عناد أحمد: **التحليل الصوتي للنص (بعض قصار سور القرآن الكريم أنموذجا).** (رسالة ماجستير غير منشورة). جامعة النجاح الوطنية. نابلس. فلسطين.2011.

هـــ. الدوريات:

البعول، إبراهيم عبد الله: ***الأسلوبية الصوتية اتجاهاً نقدياً***. **دراسات العلوم الإنسانية**. الجامعة الأردنية: عمادة البحث العلمي. 2. مج 36. 2009م /319-331.

بوزيداني، فريدة: ***سيف الدولة في كافوريات المتنبي***. **مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية (أدب ونقد)**. حزب التجمع الوطني التقدّمي الوحدوي. 274. مج 24. 2008 / 86-97.

الحصونة، حسين مجيد رستم: ***الدلالة الصوتية في نونية ابن زيدون مقاربة في ضوء منهج النقد الصوتي***. **مجلة كلية التربية**. بغداد: جامعة بغداد. 2. مج2. 2010م/ 1-25.

روبنز: ***موجز تاريخ علم اللغة عند الغرب***. ترجمة: أحمد عوض. **عالم المعرفة**. الكويت: المجلس الوطني للثقافة، والفنون، والأداب. 227 . 1997م/27- 78.

السنوي، معتصم زكي: ***أبو الطيب المتنبي قمة من قمم الشّعر العربيّ – صراع بين الواقع والمُثَل***. **شؤون عربية**. الأمانة العامة لجامعة الدّول العربية. 111. 2002م / 108-124.

الشايجي، خالد: ***المتنبي الشاعر الثائر***. **مجلة العربي**. الكويت: وزارة الإعلام. 574. 2006م/ 100-107.

صادق، صبيح: ***أثر الإخفاق في شعر المتنبي***. **المورد**. العراق: وزارة الإعلام. 3. مج6. 1977م / 113-120.

الغول، فائز علي: ***لحن المتنبي في مدائحه لكافور***. **المجلة الثقافية**. الجامعة الأردنية. 9. 1985م/ 245-261.

النوري، محمد جواد: ***من العوامل الصوتية في تشكل البنية العربية***. **البلقاء للبحوث والدراسات**. جامعة عمان الأهلية. 1. مج2. 1992م / 69- 119.

يونس، عبد الرؤوف سليمان: ***ساعة مع المتنبي***. **المجلة الثقافية**. الجامعة الأردنية. 54- 55. 2002م / 187- 191.

و. موسوعات:

الموسوعة العلميّة الشاملة. مجّلد واحد. إعداد: أحمد شفيق الخطيب، ويوسف سليمان خير الله. ط 1. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون. 2002.

ز. محاضرات:

جبر، يحيى عبد الرؤوف: **محاضرة (موضوع في علم الدلالة).** جامعة النجاح الوطنيّة بفلسطين. 27/10/ 2010م، 2-5 مساءً.

ح. مواقع الانترنت:

الأرسوزي، زكي: ويكيبيديا الموسوعة الحرة. زكي الأرسوزي/ ar.wikipedia.org/wiki

جبر، يحيى: الصوت لفظاً ومعنى.

blogs.najah.edu/staff/yahya- jaber/article/article-17

ظاهر، نادر: تحليل قصيدة المتنبي (على قدر أهل العزم).

pulpit.alwatanvoice.com/articles/2010/12/04/215470.html

عيسى، خثير: الخواص الوظيفية للصوائت... كثرة الدوران.

www.alukah.net/Literature_Language

AN-Najah National University
Faculty of Graduate Studies

Phonetic System and Its Indications in Al- Motanabi's *Sayfiyyat* and *Koforiyyat*.

Prepared by
Arwa Khalid Mostafa Ajouli

Supervised by
Dr. Mohammed Jawad Al-Nouri

This Thesis is Submitted in Partial Fulfillment of the Requirement for the Degree of Master of Arts (Arabic Language and Literature), Faculty Of Graduate Studies, AN-Najah National University, Nablus, Palestine.

2014

Phonetic System and Its Indications in
Al- Motanabi's *Sayfiyyat* and *Koforiyyat*.
By:
Arwa Khalid Mostafa Ajouli
Supervised by:
Dr. Mohammed Jawad Al-Nouri

Abstract

The linguistic sound system is considered the corner stone of poetry because of two reasons, namely: it creates its beauty and aesthetics and it includes a variety of sounds such as voiced, voiceless, fricative, explosive, sibilants and nasalized sounds.

Besides, it reflects the pragmatic aspect of the script and the psychological status of the poet that the chosen sounds reflect whatever goes on in the mind of the poet. The latter highlights two issues, namely: delivering the message and the phonetic syllables which are organized in the poem in order to flavor it with nice and pure music.

This study is inspired from phonetics to the extent that it tackles the phonetic aspect in Al. Motanaby's poems to Saif Eldin (Al.Saifiat) and Kafor El. Ekhshedi (Al.Kaforyat). It highlights the aesthetic aspects of poetry and the relation between the nature of the life of the poet and his secrets' indications and spiritual influence. It also talks about the diacritical marks including their characteristics and indications. In the second section, it studies the concept of phonetic significance according to the people in the past and nowadays and the disagreements amongst them about its reality.

In the second and third chapter, the researcher moves on to talk about the phonetic significance in Al. Motanaby's poems to Saif Eldin (Al.Saifiat) and Kafor El. Ekhshedi (Al.Kaforyat) in terms of the silent sounds' significant characteristics such as being voiced, voiceless, dark, light, fricative, explosive and repetitive. The researcher, also, talks about the diacritical marks and their indications. Thus, the nature of the syllables in Al. Motanaby's poetry in talking about the two princes is highly highlighted.

In the fourth chapter, the researcher compares the natural silent sounds, diacritical marks and the syllabic nature in the chosen samples, which are Al. Motanaby's poetry which was written for Saif Al. Dawla and Kafor.